



**Flávia Thais Seabra
de Medeiros**

**Importância de um estudo analítico e musical para a
construção de um imaginário interpretativo para
Navio Negreiro de Danilo Guanais**



**Flávia Thais Seabra
de Medeiros**

**Importância do estudo analítico e musical para a
construção de um imaginário interpretativo para
Navio Negro de Danilo Guanais**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Helena Maria da Silva Santana, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho ao meu Deus, *“porque dele e por ele, e para ele, são todas as coisas; glória, pois, a ele eternamente”*. Razão da minha existência e autor da minha Fé. *“Aquele que é poderoso para fazer tudo muito mais abundantemente além daquilo que pedimos ou pensamos”*.

O júri

Presidente	Professor Doutor António José Vassalo Neves Lourenço, Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro.
Vogal - Arguente Principal	Doutor Luís dos Santos Cardoso, Diretor Pedagógico, Escola de Artes da Bairrada.
Vogal – Orientador	Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana, Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro.

Agradecimentos

Obrigada. Obrigada a todos os que contribuíram e apoiaram este meu percurso. À minha família que amo, meu reconhecimento pela aceitação e apoio dado ao longo de todos estes anos de estudos e carreira musical. Mainha, Painho, Vivi e Marquinhos, o carinho e suporte de vocês sempre foi base fundamental para que eu continuasse acreditando nos meus sonhos. Avô, Tios, Tias, Primos, Primas, todos vocês fazem parte de muitos destes momentos musicais vividos por mim. A verdade é que não somos parentes apenas, somos mesmo uma Grande Família.

Aos amigos 'de sempre' que, mesmo não estando fisicamente presentes e tendo todo um oceano de distância, conseguiram permanecer comigo, em torcida, oração e suporte. Obrigada. Aos novos amigos conquistados em terras portuguesas, vocês tornaram meus dias aqui mais leves, mais divertidos, inesquecíveis. Levarei todos em minha mente e coração.

À professora Helena Santana, a melhor orientadora de todos os tempos, agradeço pelo apoio e a palavra sempre amiga, otimista e motivadora. Sua parceria, paciência e atenção, fez toda a diferença no percurso desse trabalho. És a melhor!

Um agradecimento mais que especial aos amigos que me ajudaram integrando a Orquestra formada para realização do meu recital de conclusão. Malta, sem vocês esse trabalho não seria concluído. Faço então menção dos vossos nomes aqui para que permaneça gravado nestas linhas meu mais sincero apreço para com todos vocês. VIOLINOS, Fabiana Fernandes, Tiago Melo, Joana Borges, Gonçalo Adriano, Isa Leite, Joana Nogueira, Filipa Monteiro, Filipa Gomes; VIOLAS, Inês Moreira, Miguel Gil, Francisco Lourenço; VIOLONCELO, Francisca Resende; BAIXO, João Mendes; FLAUTA, Leonilde Vieira; OBOÉ, Joana Soares, Luis Matos; CLARINETE, Ana Emanuel; FAGOTE, Ana Costeira; TROMPETE, Leandro Rocha; TROMBONE, João Costa, João Evangelista; PIANO, Stefano Amitrano; TÍMPANO, Tiago Ferreira, Tiago Andrade; PERCUSSÃO, Tomás Matos, Rodrigo Marques, Filipe Valente, David Antonio, Luis Semedo, Helvio Mendes. Estar com vocês, além de ter sido uma oportunidade maravilhosa de aprendizado, foi também um prazer. Obrigada!

Ao meu caro Albano Ribeiro, responsável pela concepção do material visual que integra esse trabalho, obrigada por nos mostrar novas perspectivas interpretativas. Sem dúvidas, com sua parceria, elevamos esse projeto a um patamar bem mais elevado.

E por fim, e não menos importante, obrigada meu Deus por sempre me acompanhar e nunca me abandonar...

Palavras-chave

Navio Negreiro, Interpretação, Análise Musical, Análise Poética, Danilo Guanaís, Direção.

Resumo

O presente trabalho propõe-se a observar o percurso de análise e execução da obra musical *Navio Negreiro* do compositor brasileiro, Danilo César Guanaís. Com base em suas características composicionais, as quais se distinguem por possuir sistemas de composição antigos e atuais, pretende identificar, para além de dificuldades técnicas gestuais no campo da regência, possíveis formas de interpretação para que se possa realizar um recital com esse repertório. Estas análises serão feitas através de estudos da partitura, como também dos manuscritos do compositor, estudo do poema *O Navio Negreiro*, do poeta Castro Alves, poema este, base de inspiração para a composição musical, encontros e entrevistas com o compositor visando observar a concepção final do regente/intérprete traçando um paralelo comparativo com as informações dadas pelo compositor. Ao final deste projeto será realizado um recital como produto final desta pesquisa.

Keywords

Navio Negreiro, Interpretation, Musical Analysis, Poetic Analysis, Danilo Guanais, Conducting.

Abstract

The present work proposes to observe the course of analysis and execution of the musical work *Navio Negreiro* by the Brazilian composer, Danilo César Guanais. Based on their compositional characteristics, which are distinguished by their old and current composition systems, it intends to identify, in addition to technical gestural difficulties in the regency field, possible forms of interpretation in order to perform a recital with this repertoire. These analyzes will be done through studies of the score, as well as the composer's manuscripts, study of the poem *O Navio Negreiro*, by the poet Castro Alves, this poem, base of inspiration for the musical composition, meetings and interviews with the composer aiming to observe the conception Final of the conductor / interpreter, drawing a comparative parallel with the information given by the composer. At the end of this project will happen a recital as final product of this research.

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO	9
PARTE I: O PROCESSO CRIATIVO	19
1. INTERPRETAÇÃO.....	19
1.1 Autor » Obra » Intérprete » Interpretação	19
1.2 Conceitos filosóficos e estéticos – Relação Autor e Obra	20
1.3 Perpetuação da Arte – Relação Intérprete e Interpretação.....	24
1.4 A comunicação – O que pode comunicar o intérprete através da Obra Musical	27
1.5 O Equilíbrio no Processo Interpretativo – Luigi Pareyson, Estética Teoria da Formatividade.....	36
2. A OBRA E SEU DESENVOLVIMENTO INTERPRETATIVO.....	41
2.1 Compositor	41
2.2 A obra e sua estrutura física - análise dos materiais e seus desencadeamentos, técnicas composicionais, explanações do compositor: Aplicações	43
2.2.1 Manuscritos do Compositor – página 1, I e II Movimentos.....	46
2.2.1.1 Materiais	46
a) Motivo Gerador.....	46
b) Série	46
c) Série Original - SO.....	47
d) Série Retrógrada – R2.....	47
e) Série aplicada ao Piano:.....	48
f) Anotações “Livres” do compositor	48
2.2.1.2 Aplicações	49
a) I Movimento “Stamos em pleno mar”.....	49
2.2.2 Manuscritos do compositor – página 2, III Movimento.....	51
2.2.2.1 Materiais	51
a) Ostinato	51
b) Variações do Motivo Gerador	52
c) Construção de uma nova Série	53
2.2.2.2 Aplicações	54
a) III Movimento “Desce o espaço imenso, ó águia do oceano!”.....	54
2.2.3 Manuscritos do Compositor – página 3, IV Movimento	55
2.2.3.1 Materiais	55
a) Tema Armorial em Lá maior	55
2.2.3.2 Aplicações	56
a) IV Movimento “Era um sonho Dantesco... o Tombadilho!”	56
2.2.4 Manuscritos do compositor – página 4. V e VI Movimentos	57
2.2.4.1 Materiais	57
a) Jogo de contrastes estruturais.....	57
b) Deserto	57
c) Estandarte, Bandeira, Mortalha.....	58
d) Outra Série derivada	59
2.2.4.2 Aplicações	59
a) V Movimento Senhor Deus dos desgraçados!	59
2.2.5 Manuscrito do compositor – página 5, II Movimento	61

2.2.5.1 Materiais	61
a) Tema Armorial	61
b) O Politonismo dos acordes no Tema Armorial	62
c) Harmonização tradicional para acompanhamento do Tema Armorial	63
2.2.5.2 Aplicações	63
a) II Movimento Que importa do nauta o berço, donde é filho, qual teu lar?.....	63
2.3 Movimento Armorial.....	65
2.4 O Poema de Castro Alves.....	70
3. ESCOLHAS INTERPRETATIVAS PARA REALIZAÇÃO DA OBRA:	
NAVIO NEGREIRO DE DANILO GUANAIS	76
3.1 Proposta.....	76
3.2 Parceria: Música e Criação Artística	77
3.2.1 Processo de concepção das imagens – Diretor de Orquestra....	78
a) I Movimento “Stamos em pleno mar” - Primeiro Canto.	78
b) II Movimento “Que importa do nauta o berço, Onde é filho, qual seu lar” - Segundo Canto.	80
c) III Movimento “Desce o espaço imenso, ó águia do oceano! ” - Terceiro Canto.	80
d) IV Movimento “Era um sonho dantesco... o tombadilho” - Quarto Canto.....	81
e) V Movimento “Senhor Deus dos desgraçados” - Quinto Canto....	82
f) VI Movimento “Existe um povo que a bandeira empresta” - Sexto Canto.....	83
3.3 Processo de concepção das imagens – Criação Artística	83
PARTE II ABORDAGEM PRÁTICA	85
4. IMPLEMENTAÇÃO DO PROJETO	85
4.1 Cronologia das atividades.....	85
4.2 Formação da Orquestra.....	86
4.3 Planejamento para a realização dos ensaios.....	87
4.4 Ensaios Navio Negreiro - Relatório.....	96
4.5 Ajustes e correções necessárias - Apontamentos por Movimento	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
LISTA DE ANEXOS	108

FIGURAS

Figura 1: Motivo Gerador – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.1	46
Figura 2: Série – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.1	46
Figura 3: Série Original – SO em movimentos descendentes – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.1	47
Figura 4: Série Retrógrada - R2 em movimentos ascendentes – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.1	47
Figura 5: Série aplicada ao Piano – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.1	48
Figura 6: Motivo Gerador aplicado – partitura Navio Negreiro, I Movimento, comp. 1 a 8	49
Figura 7: Motivo Gerador + Série Original com diádes descendentes – partitura Navio Negreiro, I Movimento, comp. 22 a 25.....	49
Figura 8: Motivo Gerador + Série Retrógrada com diádes ascendentes – partitura Navio Negreiro, I Movimento, comp. 27 a 30.....	50
Figura 9: Série aplicada ao Piano – partitura Navio Negreiro, I Movimento, comp. 34 a 36	51
Figura 10: Ostinato – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.2	52
Figura 11: Motivo com desenho rítmico baseado no material Ostinato (ver fig.10) – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.2	52
Figura 12: Variações do Motivo Gerador e surgimento de uma nova Escala - Dórica – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.2	53
Figura 13: Série Dodecafônica baseada em transposições do Motivo Gerador – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág. 2	54
Figura 14: Tema Armorial em Lá Maior – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.3	56
Figura 15: Contrastes Estruturais – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.4	57
Figura 16: Material alusivo ao termo “Deserto”, retirado do poema de Castro Alves, Navio Negreiro – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.4.....	58
Figura 17: Material alusivo aos termos “Estandarte, Bandeira, Mortalha” retirados do poema de Castro Alves, Navio Negreiro – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.4	59
Figura 18: Tema Armorial – Esboço do Compositor, reprodução da pág.5	61
Figura 19: O Politonismo dos acordes no tema Armorial – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.5	62
Figura 20: Harmonização tradicional para o tema Armorial – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.5	63

EXEMPLOS

Exemplo 1: Motivo com desenho rítmico baseado no material Ostinato Aplicado – partitura Navio Negreiro, III Movimento, comp. 7 a 9	54
Exemplo 2: Aplicação da nova Série – partitura Navio Negreiro, III Movimento, comp. 1 a 3.....	55
Exemplo 3: Tema Armorial – partitura Navio Negreiro, IV Movimento, comp. 42 a 52	56
Exemplo 4: Contrastes Estruturais aplicados – partitura Navio Negreiro, V Movimento, comp. 23 a 28.....	60
Exemplo 5: Material alusivo ao termo “Deserto” aplicado – partitura Navio Negreiro, V Movimento, comp. 39 a 44	60
Exemplo 6: Material alusivo aos termos “Estandarte, Bandeira/Mortalha” aplicado – partitura Navio Negreiro, VI Movimento, comp. 75 a 77.....	61
Exemplo 7: Nova Série Derivada aplicada – partitura Navio Negreiro, VI Movimento, comp. 116 a 117	61
Exemplo 8: Novo tema Armorial aplicado – partitura Navio Negreiro, II Movimento, comp. 120 a 130	64
Exemplo 9: Politonalismo aplicado – partitura Navio Negreiro, II Movimento, comp. 142 a 146.....	64

TABELAS

Tabela 1: Referência de como ocorre a aplicação do Motivo Gerador transposto para sugerir as notas de entrada das madeiras.....	50
Tabela 2: Referência de como ocorre a aplicação do Motivo Gerador transposto para sugerir as notas de entrada das Cordas.....	51
Tabela 3: Ensaio de naipe - Madeiras. Pontos de ensaio	88
Tabela 4: Ensaio de naipe - Sopros. Pontos de ensaio	89
Tabela 5: Ensaio de naipe - Cordas. Pontos de ensaio	90
Tabela 6: Ensaio de naipe Piano. Pontos de ensaio.....	91

SIGLAS

CDTAM - Companhia de Dança do Teatro Alberto Maranhão

DECA - Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

EMUFRN - Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

UA - Universidade de Aveiro

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte

UFPE - Universidade Federal de Pernambuco

INTRODUÇÃO

I movimento, *‘Stamos em pleno mar...’*

Quando escutei a obra musical *Navio Negreiro*¹ do compositor Danilo Guanais² pela primeira vez, meu principal reflexo como intérprete foi imaginar uma cena. Com a partitura na mão eu podia observar atentamente cada informação contida naquele documento. Podia estabelecer conexões entre o que eu era capaz de escutar e ‘enxergar’. As imagens começavam a surgir em minha mente.

Geradas a partir das relações entre as breves informações contidas na partitura, e o resultado sonoro que me rodeava, essas imagens, a medida que me entregava a experiência da escuta, se tornavam cada vez mais tangíveis. O mar, o navio, as águas, por vezes calmas, por vezes tempestuosas... Era isso que meu ouvido “me permitia ver”. *‘Stava em pleno mar...’*

Outro documento que tive acesso no princípio de minha interação com a obra foi o Programa³ do concerto, disponível no dia da estréia do *Navio Negreiro*. Nele era possível obter mais informações que me ajudaram a entender em um primeiro plano do ponto de vista do compositor, de que se tratava a obra em questão. Consta que a concepção do *Navio Negreiro* foi baseada no poema homônimo de Castro Alves⁴, caracterizando-se por ser uma composição para pequena orquestra, piano e percussão. A intenção do compositor não era apenas transportar para as notas musicais os conflitos apresentados no poema

¹ O título “*Navio Negreiro*”, refere-se sempre a obra musical do compositor Danilo Guanais, tema desta dissertação.

² Danilo César Guanais de Oliveira, natural da cidade de São Paulo, Brasil. Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2002) e Doutor em Composição pela Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Norte (2013). Professor titular da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atuando principalmente nos seguintes temas: música, educação musical, composição, música brasileira e música do Rio Grande do Norte (Guanais, 2014).

³ Documento que contém um breve resumo da obra *Navio Negreiro*, bem como a ordem que se há de observar nos diferentes momentos de um concerto musical (Programa completo de estreia da obra *Navio Negreiro* no Anexo 4).

⁴ Antônio de Castro Alves, natural da cidade de Curralinho, foi um importante Poeta Brasileiro cujas poesias mais conhecidas são marcadas pelo combate à escravidão, motivo pelo qual é conhecido como “Poeta dos escravos”(Cardeal, 1999).

de Castro Alves, mas antes, expressar através da música, uma sensação de deslumbramento que o compositor viveu ao ler a poesia.

Existem dois elementos essenciais na percepção que tenho do poema. O primeiro é o paradoxo do homem branco livre/preso a dogmas católicos – subjugando o homem negro, de natureza e crença livre/preso pela prática escravagista. O segundo é um outro paradoxo, de relação e proximidade, visualizado na distância entre elementos que se complementam (negro e África) e pela proximidade entre elementos não harmônicos (escravo e senhor). (Programa de Estréia *Navio Negreiro*, 2007)

Na descrição do Programa, o compositor ressalta a existência de dois elementos essenciais que teve em sua percepção do poema. O primeiro destes é o paradoxo do homem branco, livre, mas ao mesmo tempo preso aos dogmas católicos, desempenhando o papel do carrasco que subjuga e escraviza o homem negro, cuja natureza e crença são livres, mas agora vivem presos pela prática escravagista. O segundo paradoxo fala de relação e proximidade, como podemos ver nos personagens negro e África, e na relação dos elementos não harmônicos estabelecida entre escravo e senhor.

Entre os materiais disponíveis até esse primeiro momento, nomeadamente a partitura da obra musical e seu programa de estréia, o que tinha em minhas mãos resumia-se a notas musicais, apontamentos de dinâmicas, movimentos, cujos títulos davam uma ideia do contexto musical e, um breve resumo do contexto que circunda a composição. Entretanto, eu não conseguia parar de pensar no que transcendia esse primeiro momento interpretativo.

De onde vem o *Navio Negreiro*? Já compreendo que é um navio de escravos, mas não pode ser apenas essa a informação da qual eu posso ter acesso. Tem que haver mais. Uma inspiração, um motivo para composição. Existia em mim uma curiosidade, e porque não dizer, uma necessidade, de compreender melhor a obra de arte como um todo. O processo criativo, a base para inspiração. Então, o único caminho para a resposta mais confiável era procurar o primeiro artista. O Compositor.

Nem sempre temos essa possibilidade. No mundo da música, com frequência, acabamos por percorrer esse caminho de construção do imaginário sozinhos, procurando informações que nos ajudem a ampliar cada vez mais nosso palácio de imagens em função da obra de arte, buscando a remontagem da mesma, mas agora sob uma nova perspectiva.

Ao sentar-me com o compositor para um primeira conversa quase que - informal sobre sua obra, foi-me possível expor algumas de minhas indagações e obter uma série de respostas que deram um rumo ao que, até aquele primeiro momento, era o meu ponto de partida para a interpretação do *Navio Negreiro*.

Como na maioria dos intérpretes, foi incutido em mim o “dever de ser o mais fiel possível aos interesses do compositor”. Era necessário entender que, devemos tocar/interpretar a música da maneira mais fiel possível, ou seja, como o próprio compositor faria. Essa afirmação foi perpetuada por exemplo pelo filósofo italiano Benedetto Croce (1912). Considerado uma das personalidades mais importantes da Itália no século XX, Croce (1912), em seu livro, *Estetica como scienza dell'espressione e linguistica generale*, defendia que a finalidade primordial do intérprete da arte é “reevocar” fielmente as intensões do compositor e essa execução tão impessoal seria respaldada tão somente no estudo da partitura e numa investigação histórico-estilística da obra.

Mas como podemos respaldar toda nossa construção intelectual de um conceito artístico baseado apenas nas limitações descritivas de uma partitura? Esta, por si só, não tem a capacidade de fornecer todas as informações necessárias para a construção da obra, cabendo ao intérprete o papel da complementação dessas lacunas. Não apenas um autor, mas muitos abordam o tema que circunda o estudo da partitura como base para interpretação e suas limitações:

A partitura somente tem a função de ser quadro, um esquema, um apontamento que sugere ao intérprete o melhor caminho para onde penetrar ao coração da obra dificilmente traduzível em signos gráficos inclusive na notação mais perfeita (Fubini, 2008, p.53).

A partitura pode ser vista por exemplo como um mapa. É capaz de indicar o caminho, mas não de comportar a descrição dos detalhes das “paisagens” presentes por todos os caminhos.

(...) uma interpretação idealmente admissível não é inteiramente escrita em uma partitura caracteristicamente incompleta. Considerações extra-partitura são requeridas para complementar a interpretação. Enquanto o que é especificado em uma partitura não é suficiente para uma interpretação desta, o que está especificado [na partitura] pode ser suficiente (...) para a identificação de uma obra. (...) Existe uma certa correspondência entre o que é interpretado e o que é anotado como instrução em uma partitura. A diferença entre o que é interpretado e o que é notado é a partitura no contexto de suas práticas interpretativas. (Kraus apud Winter e Silveira, 2006, p.64).

Dito isso, é fácil imaginar qual foi minha primeira pergunta ao encontrar com o compositor da obra a qual eu tinha interesse em ‘interpretar’. Além de minhas impressões quais seriam as do próprio compositor. O que ele queria comunicar com sua composição? Obtive uma resposta interessante:

Além de eu expressar uma ideia pessoal, a qual não seria possível de detectar apenas com o observar das linhas melódicas e estrutura harmônica da obra, não acredito ser possível alguém detectar essas informações sobre o que eu pensei ou senti apenas ao observar o que eu escrevo. Acredito sim, que a composição abre um canal para você interpretar. A alma da interpretação está nisso: no fato da obra não ser fechada. Acho válido quando o intérprete ‘encontra’ coisas que eu não pensei. Na verdade, o que me preocupa é a manifestação de uma ideia em que este mesmo intérprete diz: ‘nesse ponto o compositor pensava assim’, sem que essa informação tenha vindo do próprio compositor (D.Guanais, comunicação pessoal, Setembro 12, 2014).

A essa afirmativa do compositor de que não seria possível, apenas através do observar dos signos na partitura, detectar quais eram suas intenções intelectuais ou sensitivas em relação à música, podemos citar o posicionamento do filósofo Eduard Hanslick (2011) no que diz respeito a sua teoria *Do Belo Musical* onde, a capacidade inerente da música estaria apenas em suas representações de domínio da ideia musical, “as ideias que o compositor representa são, sobre tudo, e em primeiro lugar, puramente musicais” (p.22).

Guanais tinha razão com tal afirmação. Somente seria possível afirmar que o compositor quis dizer/comunicar uma ou outra coisa de duas maneiras. A primeira, assim como defende também Hanslick (2011), quando essa afirmação é restritivamente técnica, específica, escrita de forma muito clara na obra. Contrastes dramáticos entre *ff* e *pp* na obra de Beethoven por exemplo. Está escrito e não é necessário ser um gênio da interpretação musical para saber isso. Assim, a ideia estará sempre restringida ao patamar do óbvio, do superficial, não havendo nada de mais profundo que se possa afirmar.

Na segunda, o compositor compartilha suas intenções com o intérprete. Ele é quem diz o que pensava no momento da construção da obra de arte. Quais eram suas aspirações. Que emoções estavam a ser exprimidas em determinado ponto. Ou ainda, que processo técnico o levou a utilizar um certo tipo de material ou técnica composicional. Guanais continua então sua retórica a respeito da própria obra:

Analizando por exemplo a afirmação de um intérprete: 'Aqui, com esse fragmento melódico cíclico, o compositor quis remeter o ouvinte a náusea causada pelo movimento do barco sendo açoitado pelas ondas.' Longe disso, afirma Danilo. Mas é muito válido o intérprete chegar a essa conclusão interpretativa. Quando o intérprete diz, por exemplo: 'Esse tipo de estrutura me sugere a náusea do escravo preso no interior do porão do navio. Vou usar essa imagem num balé, ou mesmo como inspiração para meu gesto.' Isso sim é muito relevante e reflete a beleza do processo interpretativo: Os caminhos abertos para a criação que estão também extremamente ligados a sua individualidade interpretativa (D. Guanais, comunicação pessoal, Setembro 12, 2014).

A Espiritualidade da arte, por si só, é seu próprio estilo e não carece de ligações externas permanentes para ser válida, ou seja, não é necessariamente a ótica do autor a única forma de validade interpretativa ou *formativa*, mas antes a variabilidade interpretativa, que reside nas diferentes possibilidades de contato humano com a obra musical, constitui a riqueza desse processo.

Um estilo único e irrepetível não é outra coisa senão toda a espiritualidade e humanidade e experiência de uma pessoa que, tendo-se colocado sob o signo da formatividade, se fez, ela mesma, o seu modo de formar, tornou-se este muito particular modo de formar, que pode ser somente seu. A personalidade em sua totalidade, assumindo uma direção formativa, tornou-se uma carga de energia formante (Pareyson, 1993, p.32).

Na sequência desse diálogo, Guanais afirma, “*como compositor, eu não penso que a música tenha o poder de expressar nada. Nem claramente, nem indiretamente. A música só expressa ela mesma*” (D. Guanais, comunicação pessoal, Setembro 12, 2014). Sobre a afirmação anterior ele explica:

Quando eu digo que a música não expressa nada, não é que ela não seja capaz de gerar um sentimento. Porque ele gera. O que a música não faz é traduzir literalmente o que o compositor pensava. Isso não tem como eu, compositor, fazer. Elas são apenas notas musicais não é?! (D. Guanais, comunicação pessoal, Setembro 12, 2014).

Quando damos atenção à frase, *a música só expressa ela mesma* de Guanais, é possível adentrar a um momento de reflexão: Não se faz necessário assumir uma postura de que, como intérpretes, devemos alcançar uma fisicidade para a obra musical. Antes, deveríamos permitir que ela possa expressar e comunicar a si mesma em toda sua completude, que é física mas também espiritual.

Executar, interpretar, compreender uma obra de arte – seja ela musical, pictórica, escultórica, poética, teatral, cinematográfica etc. – não significa, portanto, alcançar um significado que transcende a sua fisicidade (como se esta fosse simples meio expressivo, representativo ou cognoscitivo), mas fazer falar a sua própria realidade física com sentidos espirituais. A arte é, sim, expressiva e comunicativa, mas expressa e comunica, antes de tudo, a si própria, pois é de seu ser forma que se irradia, essencialmente, a sua plenitude revelativa e expressiva, e não de eventuais referentes externos. Dizer que a arte é forma significa dizer que ela é, ao mesmo tempo e indivisivelmente, uma forma e um mundo: uma forma que não exige valer senão como pura forma e um mundo espiritual que é um modo pessoal de ver o universo (Pareyson, 1997, p.44).

Certas noções superficiais como alegria, tristeza, dor, raiva, drama, segundo Guanais (2014), em sua atuação como compositor, são possíveis de se obter com a escrita musical “certa”. É possível criar um ambiente sonoro que remeta o ouvinte a uma proximidade destas sensações, entretanto, apenas a escrita musical, não é capaz por si só

de expressar sentimentos íntimos claramente. Vemos ainda hoje em revistas especializadas no campo das artes a afirmação de que a música expressa sentimentos, mas a verdade é que a música, como obra de arte, não expressa nada além dela mesma. Ela é capaz de despertar sentimentos múltiplos em cada ouvinte, pois cada um deles traz consigo um mundo de experiências que influenciam a maneira como concebem a música. Cada indivíduo cria então seu universo particular interpretativo. Seu cenário musical.

A representação de um sentimento não reside então na capacidade expressiva dos sons mas depende antes de pressupostos fisiológicos, resultado de associações externas ao som. De acordo com a dinâmica desse sentimento vivenciado em cada indivíduo, podemos ter representações diversas de um mesmo momento musical refletindo intensidades diferentes e divergentes do sentimento.

Um sentimento determinado (uma paixão, um afeto) nunca existe como tal sem um conteúdo real, histórico, que se pode expor apenas mediante conceitos. Como se reconhece, a música, enquanto "linguagem indeterminada", não pode reproduzir conceitos – não é então psicologicamente irrefutável a dedução de que também não consegue expressar sentimentos específicos? É que a especificidade dos sentimentos radica precisamente no seu cerne conceptual (Hanslick, 2011, p.21).

Então eu, como qualquer outro intérprete, que antes pensava em encontrar o significado para o *Navio Negreiro* advindo apenas do próprio compositor, ou que ainda, buscava na partitura uma decodificação completa para construção da obra musical, passo agora a um patamar mais desprendido, não totalmente desconectado, mas com certa novidade. Posso forjar meu ponto de vista criando um novo caminho para vislumbrar o que é, o que representa a composição *Navio Negreiro* de acordo com as informações que eu obtenho do compositor, do material escrito, do poema de Castro Alves que foi material base de inspiração para a composição, mas acima de tudo, da minha individualidade criativa. Minha perceptividade em relação a construção da obra de arte.

Com base nas características composicionais de Danilo Guanais, cujo trabalho tem se mostrado de muita relevância no círculo de compositores brasileiros, em sua composição *Navio Negreiro*, obra esta rica em materiais composicionais do século XX, e em simultâneo, o uso de influências da música brasileira, em especial de temas e tendências da música proveniente das tradições artísticas do Nordeste Brasileiro, o chamado Movimento Armorial, reflexo regionalista que tem como foco valorizar a cultura popular através de todos os expoentes da arte, neste caso especificamente, a música, o presente trabalho propõe-se a observar os percursos de análise, interpretação e execução da obra supracitada bem como, identificar dificuldades técnico gestuais de regência.

Ao findar o processo de preparação da obra musical, obter uma melhor tradução desta para que seja possível, ao final do curso de Mestrado em Música, realizar um recital cujo intuito é divulgar a música erudita produzida no nordeste do Brasil.

Temos pois como objetivos específicos, fundamentar um posicionamento filosófico baseado no conceito pareysoniano de interpretação, demonstrando de que forma essa maneira de conceber o processo interpretativo define a atuação do intérprete; evidenciar a relevância da análise musical quanto ferramenta interpretativa, entendendo de que forma os extratos de significação se constroem, e de que forma esse processo de análise da partitura nos torna mais capacitados na construção em leitura do objeto de arte, fundamentando assim a importância de conhecer todos os materiais que se encontram em uso em sua construção.

Facilitar o percurso de outros regentes que possam vir a interpretar a obra em questão mostrando resultados de análise, seja ela harmônica, textural, rítmica ou poética, identificando e buscando soluções para dificuldades técnico gestuais; perceber a importância da presença do

compositor para subsidiar a interpretação entendendo até que nível estaria o intérprete, sujeito ou não ao compositor e as informações fornecidas por ele, e de que forma essa parceria pode ser de contributo para construção do imaginário interpretativo.

Em se tratando de uma obra composta a partir da apreciação de um texto, fundamentar a importância de que se conheça o elemento literário para que seja possível subsidiar a interpretação musical e assim compreender a relação texto/música, buscando possibilidades de ampliação da percepção interpretativa, quando no momento da realização da obra, fazendo uso de elementos extra-musicais que viabilizem a comunicação de todas as linguagens constituintes e inerentes à composição.

No que diz respeito aos temas Armoriais utilizados na composição, perceber de que forma a influência artística de uma região e como sua concepção (compreensão quanto significado histórico e poético), quer geográfica ou contextual, influencia e contribui a nível de interpretação musical e suas representações. Todos estes parâmetros servirão de base para que, ao final deste percurso de aprendizado seja realizado um recital com a obra *Navio Negreiro*, composta para pequena orquestra e percussão, do compositor brasileiro Danilo Guanais.

A escolha do compositor Danilo Guanais e sua obra como objeto desse trabalho, provém primeiramente do intento de divulgar, a música popular erudita produzida no nordeste brasileiro em seu constante amadurecimento, estético, estilístico, estrutural, contexto este em que se insere o *Navio Negreiro*, sendo esta composição repleta de linguagens composicionais que trazem consigo desafios técnicos no âmbito da regência.

É de fato uma obra bastante rica do ponto de vista das técnicas, dos estilos e da intenção criativa e expressiva, onde cada um dos seis

movimentos apresenta separadamente uma realidade composicional – motivos geradores formados por quatro notas o que caracteriza o uso de econômica de materiais, serialismo, Escalas Nordestinas, provenientes da música Armorial – com universos distintos em uso, uma obra que se projeta em um ou outro sentido musical mas que se constrói quanto obra de arte.

É então, fundamentado nos conceitos de interpretação e na possibilidade de relação cooperativa entre intérprete e compositor para construção de obra, que se baseia este trabalho. Como ferramentas de obtenção de dados será realizada a análise da obra e de seus materiais constituintes, nomeadamente, o poema *O Navio Negreiro* (Anexo 7) de Castro Alves, e manuscritos do compositor (Anexo 1) que compreendem a gênese da construção da composição *Navio Negreiro* de Danilo Guanais; levantamentos bibliográficos que fundamentem aspectos concernentes a importância da interpretação e sua conceituação; encontros com o compositor Danilo Guanais para entrevistas semi abertas e fechadas visando observar sua concepção interpretativa e posteriormente traçar um paralelo entre suas intenções e as do Diretor de orquestra.

PARTE I: O PROCESSO CRIATIVO

Compreensão das relações internas entre os “indivíduos” que compõem todo o processo formativo de uma obra, desde sua gênese até sua “reevocação”. A construção da Obra de Arte e os componentes que integram essa atividade.

1. INTERPRETAÇÃO

1.1 Autor » Obra » Intérprete » Interpretação

Com a observação dos pilares, Autor, Obra, Intérprete e Interpretação, os quais se constituem como principais personagens do processo criativo e construtivo de uma obra de arte, proponho um olhar atento sobre estes, tanto para alcançar sua compreensão filosófica – seu papel na linha evolutiva/formativa da obra de arte - como também o conjunto de suas relações internas na realização do processo interpretativo.

Dos muitos aspectos que envolvem os estudos a respeito da interpretação musical, podemos citar dois, que tem tomado grande destaque no campo de pesquisas acadêmicas, filosóficas e estéticas. Em primeiro lugar temos um dos pontos mais complexos do processo interpretativo: definir até onde vai a tutoria do autor sobre a obra; em segundo lugar e não menos importante: em que medida o intérprete pode “ler” a obra. Para chegar a alguma conclusão se faz necessário perceber qual o papel de cada personagem que compõe o processo de formação da obra de arte.

Muitos autores tem ao longo da história contribuído para, se não sanar, levantar importantes questionamentos a respeito da arte e a forma como a concebemos. Destes faço menção para buscar fundamentar um posicionamento equilibrado entre a função e a atuação de cada um

desses personagens que constituem o fazer artístico citados anteriormente. Com a compreensão de que se faz importante partir da gênese do processo criativo, primeiramente proponho a análise de questões que abordam a pessoa do Autor e sua ligação com a Obra. Para tal veremos dois filósofos em particular: Roland Barthes (2004) em seu ensaio denominado *A Morte do Autor*, e Michael Foucault (1998) com seu texto *O Que é um Autor*, entendendo ser possível correlacionar ambos textos com a temática musical, tendo em vista que, mesmo que ambos os textos tratem de temas sobre a escrita e o conceito de interpretação na literatura, também permitem que se faça uma aplicação destes mesmos conceitos, ainda que literários, com o mundo da escrita musical.

1.2 Conceitos filosóficos e estéticos – Relação Autor e Obra

“(...) a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve [o autor]. Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa (Roland Barthes)⁵”.

Com essa afirmação, o filósofo francês Roland Barthes (2004), declara seu posicionamento a respeito da relação primeira entre autor e obra, que virá a ser em consequência, uma relação entre obra e leitor/intérprete. Entendemos então que a partir do momento da escrita, - ou da história contada - corta-se o vínculo que existia entre obra e autor e começa um novo laço, da obra com o leitor/intérprete. A escrita e sua relação com o leitor é então tão significativa, importante, quanto a que o autor teve no momento da construção da obra e do que este poderia pensar ou querer expressar no momento em que apenas ele e a obra estavam em formação.

⁵ Barthes, 2004,p.1.

Em concordância com as palavras proferidas por Barthes (2004), temos a declaração de Michael Foucault (1998) abordando a relação moderna entre autor e obra onde a escrita deve ser livre das amarras do autor, e a percepção de que, não é o ato da escrita o ponto mais importante do processo criativo literário, nem sua ligação com o sujeito que escreve, mas antes, a comunicação da mesma, “(...) *trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer*” (Foucault, 1998, p. 39-40)

Faz-se importante compreender a razão pela qual a pessoa do autor, em um dado momento da história e até então, alcançou esse papel central nas tentativas de reconstruções interpretativas baseadas apenas em sua dita ‘origem’ [o autor e seu vínculo com a obra].

Esse fato pode ser observado através do empirismo, onde o principal personagem, John Locke⁶, defendia que somente a experiência era capaz de gerar ideias e conhecimentos; do racionalismo, uma das bases da filosofia que prioriza a razão como o caminho para alcançar a verdade; e da fé que esta mesma sociedade tinha na Reforma. Nesse ponto o indivíduo passa a ter seu valor elevado. O valor da “pessoa humana”. Neste fazer, passa-se então a conceder extrema relevância à “pessoa do autor” e tal importância vai sendo fortalecida com a escrita das biografias, entrevistas, dos manuais, das histórias literárias, “(...) *na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra*” (Barthes, 2004, p.1).

Com essa ênfase na relação entre obra e autor, temos um reflexo nas declarações da crítica literária, que quase como uma constante, ressaltavam:

⁶ John Locke foi um filósofo inglês e ideólogo do liberalismo, sendo considerado o principal representante do empirismo britânico e um dos principais teóricos do contrato social (Yolton, 1996).

A obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a sua loucura, Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua «confidência» (Barthes, 2004, p.2).

Da mesma forma podemos observar o campo da música no que diz respeito a noção de obra e sua validade quanto arte independente. A crítica não deveria então destacar apenas as relações entre a obra de arte e o autor como se esta dependesse apenas de sua relação com seu ‘primeiro’ criador para continuar a existir, mas antes e de maneira mais interessante, deveríamos ressaltar suas estruturas, arquitetura, o jogo de suas relações internas as quais serão mais uma vez [e de uma nova maneira] decodificadas pelo novo ‘autor’, o intérprete.

Estamos fadados no entanto ao ciclo de perguntas que constantemente nos são apresentadas. “O que é uma obra? Não seria algo escrito por aquele que é denominado autor? E assim mais uma vez voltamos nossa atenção para o que cremos ser a origem da questão artística, apenas o autor. Do ponto de vista filosófico, essa temática da origem da obra e seu conflito é muito bem representada por Martin Heidegger (1977) em, *A origem da obra de arte*:

Origem significa aqui, aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte indaga a sua proveniência essencial. Segundo a compreensão normal, a obra surge através da actividade do artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente (Heidegger, 1977, p.11).

Temos visto até aqui que definir o que é ‘o autor’ também não é uma tarefa tão simples. De fato, é necessário admitir que no fazer artístico, ou seja, na relação estabelecida no momento criativo, o autor imprime seu ser na obra, o que veremos mais detalhadamente a seguir, então se faz relevante entender qual é a relação de influência entre o nome do autor - essa necessidade de conectar o nome à arte - e a obra, e qual a importância dessa conexão.

O nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer 'isso foi escrito por tal pessoa', ou 'tal pessoa é o autor disso', indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status (Foucault, 1998, p. 45-46).

Historicamente, outro ponto que fundamente a razão pela qual se considerava importante a relação entre texto e autor pode ser observada por volta do século XVIII e início do XIX. Os textos não se tratavam apenas de um viés poético, mas, além disso, o discurso passa a ser um ato, onde poderiam ser defendidos temas sobre o que era tratado como profano ou sagrado, lícito ou ilícito, religioso ou blasfemo e, assim sendo, o autor poderia pagar pelas escolhas 'escritas' dos seus atos. Eis a importância da não separação de escrita e autor. A função autor e sua relevância variava de acordo com o contexto em que estava inserida:

a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (Foucault, 1998, p. 52).

Apesar de entender que existe um elo entre o autor e a obra, o qual é estabelecido no momento da criação e que se faz importante para a percepção do contexto em que a mesma foi concebida, tendo em vista que essa ligação faz com que a obra seja um 'discurso' único e não efêmero, para ambos filósofos aqui citados, temos um ponto-chave em que fica claro o posicionamento adotado e descrito em seus textos: a escrita comunica antes a si própria. Não deve ser resumida apenas a uma expressão/intensão do autor mas expressar primeiramente ela mesma:

[do scriptor moderno] ao contrário, a sua mão, desligada de toda a voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem - ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá da própria linguagem, isto é, exatamente aquilo que repõe incessantemente em causa toda a origem (Barthes, 2004, p. 4).

1.3 Perpetuação da Arte – Relação Intérprete e Interpretação

“Sabe-se que todas as artes adjetivadas como temporais necessitam da interpretação para poder viver mais além do instante de sua criação. ” (Enrico Fubini)⁷

Vimos que a relação entre a *Obra* e o *Autor* não pode ser mais importante do que as relações que se darão no futuro entre a leitura da *Obra* sob a ótica do Intérprete. Antes é a comunicação dessa obra musical e suas futuras conexões com este intérprete, fator de extrema importância na perpetuação do processo criativo, que leva a obra de arte para além do seu tempo.

Contudo ao nos depararmos então com o contato entre *Obra* e Intérprete, contato este no mundo musical instituído a partir da partitura e das relações auditivas geradas a partir da análise e prática da mesma, podemos contemplar tal interação como sendo o grande elo físico que dá início ao processo interpretativo, mas que, ao mesmo tempo, vê-se construído numa base de informações falível. Dito assim falível por não poder ser considerada completa entendendo que esse ‘documento de perpetuação da arte no tempo’ [a partitura] não fornece informações suficientes para tal nem possui valor comunicativo completo em si mesmo.

Esta vida secreta da obra musical, este seu pulsar no tempo, não pode ser escrito nem expressado na partitura, que, por outro lado, tem somente a função de ser um quadro, um esquema, um apontamento que sugere ao intérprete o melhor caminho por onde penetrar ao coração da obra, dificilmente traduzível em signos gráficos inclusive da notação mais perfeita (Fubini, 2008, p.53).

⁷ Fubini, 2008, p.52.

Como a essência da arte está em se desenvolver no tempo, sua sobrevivência deve ser confiada a qualquer tipo de grafia que possa perpetuar, e conservar sua imagem. É dever do intérprete saber ler essas informações, entretanto, as mesmas não têm a capacidade de demonstrar com seus signos limitados todas as informações pertinentes para sua recriação. Nesse fazer entra a personalidade criativa do intérprete, seja ele diretor de orquestra ou músico, acaba por “competir” com o próprio compositor pela glória criativa.

No que diz respeito ao ato de interpretação, o processo de decodificação e interação com a partitura e suas particularidades são abordadas como sendo uma dificuldade a ser ultrapassada. Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Interpretação (...) é o aspecto da música que resulta da diferença entre notação, que preserva um registro escrito da música, e execução, que dá vida sempre renovada a experiência musical (Sadie, 1994, p. 460).

Complementar a esse conceito temos, segundo o *Dicionário Oxford de Música* (1994), interpretar:

[...] é o ato de execução, implicando a participação do julgamento e personalidade do intérprete. Tal como não existem meios para que o dramaturgo possa escrever a sua peça indicando a forma exata como as deixas devem ser ditas pelos atores, também o compositor não pode indicar ao intérprete a forma precisa como sua música deve ser cantada ou tocada – de modo que não existem dois executantes que adotem as mesmas oscilações de velocidade, o mesmo grau de ênfase nas notas acentuadas, e assim por diante. O assunto torna-se ainda mais complicado pelas diferentes indicações metronômicas dos compositores, aplicadas a termos como *allegro* ou *moderato*. Logo não existem interpretações certas ou erradas no sentido estrito, mas em termos de estilo ou gosto, a interpretação de um intérprete pode ser sentida pelo público como distorcedora ou distante das intenções do compositor (Kennedy, 1994, p.350).

Nesse ponto é possível levantar um questionamento importante. Como o público ou até mesmo o intérprete poderia afirmar que uma interpretação é “*distorcedora ou distante das intenções do compositor*” (Kennedy, 1994) sem que o próprio dê seu parecer quanto a essa afirmação? Sem a presença do compositor, ainda que este tivesse algo a

dizer sobre sua obra, o parecer do intérprete não conseguiria atingir completamente o objetivo – se existe um – intencionado pelo autor da obra no momento de sua concepção, pois, como já vimos, o ato da interpretação, ainda que fruto de uma mesma obra musical que vincula autor e intérprete, é uma nova construção desta.

A atuação do intérprete é considerada então como autônoma pois, o interpretar é algo tão sutil e ambíguo onde nada está claro o suficiente para que possa delimitar, o seguir as informações limitadas da partitura ou, o atuar segundo sua própria personalidade criativa. A esta atividade exercida pelo intérprete Enrico Fubini (2008) chama *interpretação-execução* pois trata-se sempre de um ato criativo de improvisação. É através do intérprete, com um contato físico e instintivo com a obra musical, com seu entendimento sobre o fluxo melódico, rítmico, inflexões, pausas, estruturas, enfim, o exercício de sua arte, física e mental, que o tornam primeira pessoa na construção musical. Essa que não pode ser escrita ou expressa na partitura, mas vive e surge tão somente do ponto de vista da pessoa do intérprete.

Fazendo um breve paralelo entre a interpretação musical e a tradução literária encontramos pontos similares importantes no processo de decodificação de ambas informações. O intérprete musical, em resumo de atuação técnica, tem como objetivo trazer a luz um sistema de notação [musical] que para um leigo não poderia ser decodificado. O tradutor por sua vez, não deve resumir seu trabalho a mera substituição de palavras de um idioma para outro, mas antes, transportar um ambiente, um conteúdo de uma vivência para outra de forma a fazer possível a compreensão de um contexto que para determinada comunidade pode ser óbvio e para outra nem tanto. Gerar uma ponte entre realidades distintas.

Então, assim como o tradutor, o intérprete não deve apenas em seu fazer musical, trazer sons à tona, mas antes gerar uma ideia. Mesmo

que a obra a ser executada seja de um autor que não se conhece, de um tempo que não se viveu, ao intérprete é dada a função de fazer ressurgir uma nova forma de conceber a música. É necessário então, antes de construir a obra musical tecnicamente, encontrar uma concepção que a justifique, que lhe dê sentido, mesmo que, em um princípio, esse sentido esteja apenas na mente do intérprete. Além de executar os signos encontrados na partitura, preocupar-se por exemplo com a impressão acústica, ou ainda que tipo de técnica é necessária para conseguir uma sonoridade desejada, buscar quais impressões poderiam ser causadas no ouvinte.

1.4 A comunicação – O que pode comunicar o intérprete através da Obra Musical

Esses questionamentos se fazem presentes em todos os momentos que constituem o processo interpretativo pois, como dito anteriormente, se a interpretação começa no momento da leitura da obra, em qual medida este intérprete pode ler a obra? O que buscamos comunicar através da execução da obra musical? É fundamental comunicar algo? Nesse ponto faço então menção da relevância da comunicação como um dos fatores fundamentais no processo de interpretação e posterior propagação da obra de arte musical, defendendo esse posicionamento com as teses de dois importantes filósofos dos séculos XIX e XX os quais tem estudos relevantes no campo da estética musical. Vamos do extremo de Hanslick (2011) ao Equilíbrio de Pareyson (1993).

Ao longo da história da música podemos observar formas de composição utilizadas para ampliar a percepção do conteúdo poético musical. Na *Música de Programa*, por exemplo, vemos uma forma de direcionar a ideia poética do ouvinte. Esta caracterizava-se por ser uma (...) *Música do tipo narrativo ou descritivo. Definiu um programa como “um prefácio apostado a uma peça de música instrumental... para dirigir a atenção – do ouvinte – para ideia poética do todo, ou para parte especial*

dele” (Sadie, 1994, p.636). No *Poema Sinfônico* vemos outra maneira de agregar uma linguagem extramusical a uma composição. *O poema sinfônico é (...) uma forma orquestral em que um poema ou programa fornece uma base narrativa ou ilustrativa à performance* (Sadie,1994, p.731).

Enrico Fubini (2008) traz em seu livro *“Estética de la Música”* um guia de leitura sobre temas que são normalmente problemáticos no campo da música em suas implicações estéticas, filosóficas e culturais, como por exemplo a relação entre a Música e a Poesia como Linguagem para uma ampliação de significado linguístico musical.

Existe uma vertente interpretativa cujo desejo é agregar comunicação à arte do fazer musical. Na cultura ocidental por exemplo, a música desenvolve com a poesia uma relação mutuamente vantajosa. A explicação para tal parceria pode ser percebida praticamente até o final do século XVII onde até então a música pura, tinha uma existência totalmente marginal e, portanto, carente de uma autonomia. A razão para tal circunstancia era explicada na ‘ausência de vozes’ ou por tentar redefinir apenas através dos instrumentos o que, antes, era destinado as vozes.

Apesar dessa vantagem que, de fato, tinha a música vocal, ou seja, uma música acompanhada por um texto poético, os estudiosos modernos têm-se empenhado em identificar as demais diferenças entre a linguagem verbal e a linguagem musical. A questão abordada aqui é que, quando se trata de comunicação, ambas linguagens se complementam. São duas linguagens tão distintas – em seus instrumentos de comunicação, diferentes em sua sintaxe e gramática sobre as quais se articulam possibilidades denotativas, considerando que a música tenha em si mesma alguma capacidade nessa área. A música e a poesia são ambas artes que não se estabelecem no espaço, mas antes no tempo, sobre a possibilidade de articulação do som.

É possível dizer que na música vocal a melodia desejaria, em certo sentido, poder assumir as características da palavra, a precisão no momento de denotar objetos e sobre tudo, sentimentos; e, pelo contrário, a palavra ansiaria poder assumir a liberdade alusiva da música, seu lirismo e seu livre desprendimento na intensidade expressiva da linha melódica (Fubini, 2008, p.29-30).

Um ponto importante que Fubini (2008) aponta nessas “vontades” citadas anteriormente é que, se a música por si só alcançasse esse patamar comunicativo próprio da palavra, deixaria de ser música e se converteria, impropriamente em linguagem.

Tendo em vista que a busca por um significado musical em si mesmo, ou seja, a comunicação de algo específico através da música, é uma constante ainda sem resposta, encontramos nos textos de Fubini (2008) o abordar de duas teses contrapostas onde de um lado, a tese afirmativa que a música tem influência direta sobre nosso comportamento como também sobre nossos sentimentos podendo ser usada com finalidade socioeducativa por exemplo, ou também, como é dito no tempo atual, tem o poder de expressar nossos sentimentos.

Oposto a esta afirmação, estão os que apoiam a ideia de que a música tem apenas interesse artístico, ou seja, tem a capacidade de produzir prazer no qual tem seu fim em si mesmo, não destinado a produzir conhecimento, ou qualquer tipo de informação, ou ainda, expressar qualquer sentimento ou mensagem em absoluto.

Tudo que diz respeito ao mundo antigo, onde a presença da música na sociedade é admitida por sua capacidade educativa, ou também por sua capacidade de transmitir valores positivos ou negativos, comportamentos desejáveis ou não, se encontra agregado à primeira tese e são conceitos considerados relevantes porque eticamente tem significativo para o homem.

No entanto, no que toca não somente o mundo antigo, mas medieval e também moderno, todas as teorias que colocam em evidência as

relações musicais com o sistema nervoso humano, com a capacidade de fazer sentir prazer ou insatisfação, a apreciação de sua estrutura formal, arquitetônica ou composicional, tendo a música finalidade nela mesma, são posicionamentos fincados na segunda tese. Quanto a estas duas teorias expostas aqui, temos a seguinte afirmativa:

As teorias a respeito do significado da música, que esquematicamente se reduzem às duas propostas expostas até esse momento, mas que em realidade seriam muito mais numerosas e imprecisas, apresentando um âmbito de opiniões distintas muito maior, se encontram indubitavelmente vinculadas ao problema mais amplo da relação música-poesia (Fubini, 2008, p.34 -35).

Sendo assim, para todos aqueles que julgam que a música é dotada de uma capacidade expressiva têm então na associação destes dois elementos – a música e a linguagem poética – a possibilidade de ver seus respectivos poderes semânticos unidos, os quais possibilitariam assim a potencialização desta como linguagem.

Para aqueles que defendem veementemente que a finalidade musical não está em suscitar sentimentos, sentimentos belos, encontram em Eduard Hanslick (2011) e em seu livro, *Do Belo Musical*, a argumentação enfática dessa negativa.

Importante filósofo austríaco do século XIX, Hanslick (2011) defendia a necessidade de uma revisão da estética da arte. Para ele, se fazia necessário descobrir, através da razão, o motivo pelo qual uma obra de arte agrada. Essa atividade só seria então possível através de um estudo da obra de arte em si, não estando embasada nas sensações geradas no ouvinte, nem nos sentimentos do compositor. A defesa de Hanslick é que a obra é criada no âmbito da *fantasia* – imaginação – do compositor e será também interpretada na imaginação do ouvinte.

Para argumentar sua negativa de que a música não pode estar limitada a ‘expressão de sentimentos’ mostra um dos primeiros erros conceituais no qual se baseia essa tese. De forma dura, por assim dizer, começa por

definir os termos *sentimento* e *sensação* afirmando serem os dois conceitos incessantemente confundidos sendo, *Sensação*, o que se pode sentir, está estritamente ligado ao tato. “A *percepção de uma determinada qualidade sensível: um som, uma cor*” (Hanslick, 2011 p.10); Sentimento é um estado de ânimo. “*É o tornar-se consciente de uma incitação ou impedimento do nosso estado anímico, portanto de um bem-estar ou desprazer*” (Hanslick, 2011 p.10). Então o sentimento não pode ser responsável por conceber o *belo*, mas este é formado antes na *fantasia* do autor, enquanto atividade criativa, *fantasia* esta que fluirá então do autor para o ouvinte.

A música é compreendida de um ponto de vista imutável onde o que varia é a época ou as civilizações e seus preconceitos que geram um ouvir e um sentir diverso. Um exemplo dessas diferentes perspectivas está em situações como quando através de um simples título é possível levar o intérprete e ouvintes ao ‘engano’ baseado, como diz o autor, nesses pequenos artifícios ou ainda, se nos depararmos com um trecho mais *superficial* somos levados a um certo tipo de reconhecimento onde se encaixam ideias a respeito do que seria o contexto musical daquele ponto da obra. “*Nostalgia em alto mar*”, “*à noite antes da batalha*”, “*o dia de verão*”, o que para o Hanslick (2011) é um absurdo:

Os títulos proporcionam ao nosso representar e sentir uma orientação que, com demasiada frequência, atribuímos ao carácter da música, uma credulidade contra a qual se não pode assaz recomendar a brincadeira de uma mudança de título (Hanslick, 2011, p.15).

Com esse exemplo, na perspectiva do autor, vê-se a possível mutabilidade interpretativa quando baseada apenas no sentimento. Um princípio estético não deveria se basear apenas no efeito da música sobre o sentimento, o qual é visto como inconstante.

De fato, toda obra de arte representa uma ideia através de um meio expressivo específico. Temos o som nas representações musicais, a palavra na poesia, a cor na pintura e a pedra na escultura. Essas obras

de arte têm então sua manifestação sensível do belo. O grande ponto é que, quando se trata especificamente de uma obra de arte plástica ou poética, seu conteúdo pode ser expresso através de palavras ou através de conceitos, mesmo que de forma simples. “*Dizemos: este quadro representa uma florista, esta estátua um gladiador, aquele poema uma façanha de Rolando*” (Hanslick, 2011, p.19).

Quando se tratava de definir um conceito a música ou seu conteúdo, eram sempre mencionados os sentimentos humanos e isso ocorria porque acreditava-se que assim, era possível fazer distinção e contraste conceitual em relação as outras artes. O amor, a devoção, a coragem, o arrebatamento, seriam então representados através dos sons e sua combinação artística.

Mas, a representação de um sentimento está resumida unicamente na capacidade expressiva dos sons? Hanslick (2011) afirma que, pelo contrário, os sentimentos residem em um ambiente muito mais amplo que apenas o som. Dependem de pressupostos fisiológicos, são resultado de representações, associações. O amor não é apenas uma constatação trazida à tona pelo som, mas uma representação cuja origem se encontra num personagem, uma personalidade amada, e de acordo com sua dinâmica pode se apresentar como sendo alegre ou doloroso, suave ou devastador, mas sempre permanecendo amor.

A consciência do sentimento de modo específico – se nostálgico, se esperançoso, se sublime, se concreto – pode ser diversa ou não quando associada a vários indivíduos de acordo com suas experiências, mas ainda assim, permanece amor. Em outras palavras, a variabilidade do conceber de um sentido musical, baseado ou através do sentimento é distinto em cada indivíduo pois sua concepção varia de acordo com sua vivência, física e espiritual, desse sentir.

Um sentimento determinado (uma paixão, um afeto) nunca existe como tal sem um conteúdo real, histórico, que se pode expor apenas mediante conceitos. Como se reconhece, a música, enquanto "linguagem indeterminada", não pode reproduzir conceitos – não é então psicologicamente irrefutável a dedução de que também não consegue expressar sentimentos específicos? É que a especificidade dos sentimentos radica precisamente no seu cerne conceptual (Hanslick, 2011, p.21).

Nesse ponto Hanslick (2011) tem razão em afirmar que a música então só é capaz de expressar o sentimento de um ponto de vista adjetivo, mas jamais como um substantivo, o próprio amor. Por si só não tem a capacidade de expressar um sentimento determinado. A capacidade inerente da música está apenas em suas representações de domínios da ideia musical. Tudo que se refere a modificações audíveis no tempo como, intensidade, proporção, velocidade. Também pode ser suave, enérgica, elegante, triunfal. *“As ideias que o compositor representa são sobre tudo, e em primeiro lugar, puramente musicais”* (Hanslick, 2011, p.22).

Não é possível então, através apenas da música, a representação de conceitos abstratos como o “Amor”, o “Prazer”, a “Dor”, pois a mesma não possui em si as relações necessárias entre essas ideias e suas combinações sonoras capazes de transformá-las em linguagem específica e estabelecer uma comunicação exata destes significados. Para criar uma concepção de um sentimento é então fundamental estabelecer relações extramusicais.

Assim como Fubini (2008), Hanslick (2011) entende que na associação da música com a poesia, ou seja, música vocal, por exemplo, temos uma oportunidade interativa, no que diz respeito a comunicar uma mensagem, onde a eficácia dos sons não se pode separar da das palavras pois tem em si o poder da complementação simbólica. É visto que a música tem suas limitações, mas quando agregada a arte poética, esta amplia o poder da primeira. Se separamos um texto da parte melódica, esta última poderia apenas nos permitir adivinhar qual sentimento expressa. Funciona como uma silhueta a qual só podemos

reconhecer quando nos é dito de quem se trata. Ou seja, se separamos o texto da música, por mais expressiva que seja a melodia, esta poderia representar qualquer outro sentimento adverso do original.

A razão pela qual estabeleceu-se o conceito de que a música representava sentimentos determinados se deu devido a necessidade que os teóricos tinham de estabelecer uma especificação conceitual na música. Contra essa necessidade Hanslick afirma que *“a arte sonora não tinha de suscitar e representar, porventura, sentimentos definidos, mas sim sentimentos indeterminados”* (Hanslick, 2011, p.32).

Pois bem, se a essência da música, do fazer musical, não se encontra em suscitar sentimentos, temos a contraposição dessa negativa onde o Belo na música, na arte sonora, para Hanslick (2011) é algo especificamente musical:

Entendemos por ele uma beleza que, independente e não carecida de um conteúdo trazido de fora, radica unicamente nos sons e na sua combinação artística. As relações significativas de sons, em si atrativos, a sua harmonia e contraposição, o seu fugir e o seu alcançar-se, o seu elevar-se e o seu apagar-se – eis o que se apresenta à nossa intuição espiritual em formas livres e o que nos agrada como formoso. O elemento originário da música é o som agradável, a sua essência o ritmo. Ritmo no grande, como a consonância de uma construção simétrica, e ritmo no pequeno, como o movimento regularmente alternado de membros separados na medida do tempo. O material de que se serve o compositor, e cuja riqueza nunca se poderá supor assaz sumptuosa, são os sons no seu conjunto, com a possibilidade, neles insita, para distintas combinações de melodia, harmonia e ritmo. Infinita e inesgotável, domina sobretudo a melodia, como figura fundamental da beleza musical; a harmonia oferece sempre novos fundamentos com os seus milhares de possibilidades de transformação, de inversão e reforço; move-as a ambas concertadamente o ritmo, a artéria da vida musical e dá-lhes colorido o encanto de múltiplos timbres” (Hanslick, 2011, p.40-41).

Fazendo um paralelo com outras formas de arte, Hanslick (2011) trata como único conteúdo e objeto da música, as formas sonoras e seus movimentos. Sem a necessidade de conferir à música um afeto determinado, esta é capaz de nos proporcionar formas belas a serem apreciadas. Assim como na visão de um arabesco vivo, fluido, que surge diante dos nossos olhos, assim pode ser vista a música. Uma analogia a

seu processo construtivo vivo, orgânico. No acontecimento artístico, ao vivo, percebemos todo o processo construtivo da obra de arte musical.

Existe uma dificuldade em conseguir definir o que seria o belo autônomo, particular da obra de arte sonora, o especificamente musical. Isso, afirma o autor, porque a música não possui nenhum modelo na natureza, ou tem a capacidade de expressar qualquer conteúdo conceitual, então, a ela foram atribuídas referências cujas especificações se resumem ou ao técnico ou ao poético. O problema em não se conseguir perceber o grau elevado da plenitude no puramente musical está na chamada “depreciação do sensível” onde era visto, nos conceitos estéticos mais antigos, um foco voltado para o fator moral e anímico da música apenas enquanto arte socioeducativa.

Toda a arte parte do sensível e nele se tece. A "teoria do sentimento" ignora tal, passa inteiramente por alto o ouvir e vai logo para o sentir. A música cria para o coração, dizem eles, mas o ouvido é uma coisa trivial (Hanslick, 2011, p.42).

Entende-se então que, quando se trata da *beleza musical*, não devemos reduzi-la apenas a sua forma ou ao sentimento. É preciso agregar ambas informações, é necessário ouvir para posteriormente poder sentir. O “especificamente musical”, não se trata da simples beleza acústica ou a organização de formas. Não podemos separar a forma do sentimento, porque não podemos conceber beleza sem conteúdo espiritual. Entretanto, o que se diz forma em música, não trata apenas de espaços estruturais que circundam um vazio, mas antes que é preenchido com o sonoro... vivo, mutável, atuação constante de um mover. A música é então um quadro que não conseguimos descrever seu significado em palavras ou submeter aos nossos conceitos. “*Na música, há sentido e consequência, mas musical; é uma linguagem que falamos e entendemos, mas que não somos capazes de traduzir*” (Hanslick, 2011, p.43).

Até este momento abordamos dois diferentes conceitos a respeito do papel do intérprete na música. Delinear a concepção musical apenas

por sua suposta “capacidade” de incitar sentimentos, ou pela beleza de sua forma, ainda que complementada pela sensibilidade gerada pelo ouvir atento, acaba por resumir as possibilidades do fazer artístico musical. De fato, fez-se importante compreender essas duas formas de tratar a concepção musical, mas se é possível ampliar os poderes perceptíveis, quer formais, quer sensitivos, ou ainda, comunicativos da obra, porque não optar por esse fazer?

Agora que os contrastes a respeito do processo criativo desde seu princípio formativo, desenvolvimento e perpetuação foram abordados passo ao posicionamento em que acredito ser necessário encontrar um equilíbrio para a atuação do intérprete sobre a leitura e execução da obra musical, ou seja, a resposta para a segundo questionamento lançado no princípio dessa escrita, em que medida o intérprete pode ler a obra musical, em relação ao desprendimento do autor, as possibilidades de interpretação e a individualidade do artista.

1.5 O Equilíbrio no Processo Interpretativo – Luigi Pareyson, Estética Teoria da Formatividade.

Do ponto de vista de seu conceito de interpretação, Pareyson (1993) afirma que a obra de arte é um objeto "em construção". Essa afirmação se baseia na constatação de que, desde o princípio de sua existência, antes de tomar uma forma física, a obra de arte já se encontra em um processo interpretativo pelas mãos do artista. Esse processo compreende sua concepção, formação, desenvolvimento e finalização. Todas as vezes que um ser humano entrar em contato com a obra, esse processo será recomeçado pois a mesma só existe exatamente em face a uma interpretação. Sua existência depende disso.

Quando uma obra de arte não pode ser objeto de discussão, relação, ou pensamento, deixa de ser obra. Assim, Pareyson (1993) define seu conceito de Estética como a "teoria da formatividade" na qual a obra

está em permanente "formação" e é baseado nesse conceito que defendo um posicionamento ativo do intérprete no momento da construção de um imaginário musical não existindo distinção, em valores de importância, entre a atuação do autor ou do intérprete na construção da obra, mas antes imprimindo o intelecto e o sentimento do intérprete em sua visão da obra.

A operação artística é um processo de invenção e produção exercido não para realizar obras especulativas ou práticas sejam lá quais forem, mas só por si mesmo: formar por formar, formar perseguindo somente a forma por si mesma: a arte é pura formatividade (Pareyson, 1993, p.26).

A arte é entendida como sendo uma formatividade pura, específica e intencional. Essa "intencionalidade", motivo pelo qual o autor ou intérprete se reflete na obra musical:

É um ato profundo e total, que tem ressonâncias não só no campo moral, mas em toda a vida espiritual humana. É um ato pelo qual toda a vida do artista se coloca sob o sinal da formatividade: pensamentos, reflexões, atos, costumes, aspirações, afetos, numa palavra todos os infinitos aspetos de sua experiência assumem uma direção formativa, perseguem um intuito formativo, adquirem capacidade formativa: o artista pensa, sente, vê, age através de formas. Sobre 'vontade de arte' só se pode, portanto, falar no sentido que, tendo o artista impresso em sua espiritualidade uma direção formativa, todos os seus atos passam a orientar-se para aquele fim que é próprio da arte: a pura formatividade, a busca da forma pela forma, o formar por formar (Pareyson, 1993, p.26).

Essa afirmativa é válida tanto para o autor quanto para o intérprete, pois ambos, no ato da formatividade da obra, imprimem nela uma parte de si. Essa relação entre a obra e o indivíduo que interage com a mesma resulta no que Pareyson (1993) chama de correspondência e identidade entre espírito e estilo.

Se observamos uma civilização inteira ou um único artista, poderemos encontrar para cada um destes uma série de correspondências entre determinados estilos e determinadas formas de espiritualidade. É possível constatar modos de formar, citando aqui também, modos de pensar, viver, agir, sentir. Entretanto, essas características não

deveriam induzir as novas interpretações a uma dependência ou derivação da leitura da obra de arte.

Não devemos estar presos a uma forma, ou modelo formativo devido a tradições de uma civilização ou de um artista em particular. Essa correspondência não deve nos levar a dependência ou derivação como se algumas formas de espiritualidade fossem mais importantes que outras. A espiritualidade da arte, por si só, é seu próprio estilo e não carece de ligações externas permanentes para ser válida. Cada novo processo de formação traz em si uma nova oportunidade de vislumbrar um novo estilo, único e característico de cada indivíduo que se coloca na função de intérprete.

Um estilo único e irrepetível não é outra coisa senão toda a espiritualidade e humanidade e experiência de uma pessoa que, tendo-se colocado sob o signo da formatividade, se fez, ela mesma, o seu modo de formar, tornou-se este muito particular modo de formar, que pode ser somente seu. A personalidade em sua totalidade, assumindo uma direção formativa, tornou-se uma carga de energia formante (Pareyson, 1993, p.32)

A arte e sua ligação com o sentimento. Assim como para Hanslick (2011), Pareyson (1993) concorda que a arte, embora seja “pura formatividade”, não tem função expressiva. Não é essa sua finalidade, mas antes formar por formar, perseguir a forma por si mesma. O sentimento, nesse ponto de vista, está presente em toda a atuação humana e representa o envolvimento deste com a obra. Toda operação humana, sempre trará consigo a presença do sentimento e esse processo formativo, embebido das características espirituais do intérprete, será impresso no resultado final da sua leitura da obra de arte.

A pessoa individual que opera é sempre toda envolvida no seu agir, e, portanto, o resultado não lhe é indiferente. Antes pelo contrário, ela reage ao andamento da operação que, por isso mesmo, adquire um colorido sentimental, e culmina em obras que levam sempre como traço inconfundível a expressão da vida sentimental do seu autor, quer se trate de obras práticas ou de pensamento ou de arte. Todas as operações humanas são, portanto, sempre expressivas. Por isso também a arte é sempre expressão de sentimento. Ou melhor, pode-se também afirmar que se não o fosse nem seria tampouco arte, pois lhe faltaria aquele caráter de humanidade total que é indispensável condição para o bom êxito de toda obra humana, artística ou não artística. Mas não o é de modo intencional e privilegiado, pois a intencionalidade e o privilégio da arte são a formação exercitada em vista da forma por si mesma (Pareyson, 1993, p.40).

Para que se possa alcançar a historicidade e a autonomia da arte é preciso então deixar de lado o formalismo e o conteudismo e antes, encontrar as correspondências entre formas de arte e formas de espiritualidade. A obra não se encerra na infinita riqueza da espiritualidade do artista nem tão pouco nos valores estilísticos que apresenta. É, portanto, o encontro desses dois polos em um mesmo ponto.

Conteúdo e forma são indissociáveis. O conteúdo nasce no momento em que nasce a forma e a forma, por sua vez, é a expressão “material” do conteúdo. Em outras palavras, o entendimento de uma obra de arte não deve se basear apenas em sua forma, - independente de qual seja sua estrutura formal – pois a forma é apenas o resultado de sua construção material enquanto o conteúdo é modo como ela foi gerada. Ao formar, o artista imprime na obra toda sua espiritualidade e esse fazer se funde em toda a estrutura formal da obra.

O conteúdo da obra de arte sai assim do restrito e apertado círculo de seu "motivo" ou "assunto", para se estender a toda a humanidade do artista e a toda a cultura de sua época, e isto não obstante o valor da obra de arte é captado unicamente no seu estilo, naquilo que garante o seu ser arte e não outra coisa (Pareyson, 1993, p.42).

Segundo Pareyson (1993), o interpretar é uma relação indissociável entre receptividade e atividade. Baseando-se em dois importantes conceitos da filosofia afirma que o conceito de interpretação parte de dois princípios. O primeiro em que *“todo o agir humano é sempre e ao*

mesmo tempo receptividade e atividade, e o segundo em que todo agir humano é de caráter pessoal” (p.172).

Com efeito a atividade desencadeada para interpretar é a adoção do ritmo do objeto. A interpretação por um lado é ressonância do objeto em mim, ou seja, receptividade que se prolonga em atividade, dado, que recebo e ao mesmo tempo desenvolvo; e, por outro lado, é sintonia com o objeto: um agir que se dispõe a receber, um fazer falar para escutar, atividade em vista de uma receptividade. A interpretação é um ver que se faz contemplar, e um contemplar que visa o ver (Pareyson, 1993, p.175).

A relação entre o intérprete e a obra se dá então em uma via de mão dupla. Em sua receptividade, o intérprete se permite absorver toda classe de informações que a obra de arte dispõe e está ao alcance de seus olhos e ouvidos. A declaração do objeto. A atividade por sua vez é o contato com a obra de arte, é o desenvolvimento, o pôr em prática as informações recebidas. A declaração do intérprete. Esse contato é o fluxo e contra fluxo do processo interpretativo onde o intérprete deixa sua marca indelével na obra e absorve da mesma uma informação que apenas existe no seu ponto de vista. Uma relação única e pessoal entre a obra e intérprete, um verdadeiro “encontro”.

A interpretação é um conhecimento em que o objeto se revela na medida em que o sujeito se exprime. A independência do interpretado e a personalidade do interpretante não constituem obstáculos para a interpretação, mas são a única condição possível para ela. Não a impedem, pelo contrário, antes a constituem. O interpretante não capta o objeto sem exprimir a si mesmo, e só exprimindo a si mesmo é que ele consegue ficar o objeto na sua definitividade (Pareyson, 1993, p.181).

2. A OBRA E SEU DESENVOLVIMENTO INTERPRETATIVO

2.1 Compositor

Danilo César Guanais de Oliveira, natural de São Paulo, nasceu em 1965 e ainda em tenra idade mudou-se com sua família para a cidade de Natal, Rio Grande do Norte. Entretanto, aos 8 anos, sua família segue outra vez viagem, desta vez tendo a cidade de Brasília como destino. Foi nesse período que Danilo conheceu a música. Ao ingressar na banda do colégio e tendo a Lira como instrumento, percebeu ainda jovem suas qualidades no estudo da música ao conseguir executar “de ouvido” as músicas que compunham o repertório da banda. *“Eu tocava na banda como jogava futebol, não era pensando em ser músico profissional”* (D. Guanais, entrevista cedida a Rucker Bezerra, Janeiro 8, 2002).

A verdade é que os caminhos percorridos por Guanais desde sua infância até sua juventude o levaram ao amadurecimento e ao amor pela música, não mais apenas como uma distração juvenil, mas como uma atividade para toda a vida.

Em 1978, agora com 13 anos, Guanais e sua família retornam à cidade de Natal. Dando continuidade aos seus estudos na música com aulas de Violão popular e, posteriormente, sendo introduzido ao estudo teórico e histórico da música pelo Pe. Jaime Diniz⁸ e estimulado à prática composicional por Eli-Eri Moura⁹ que, como maestro do Madrigal¹⁰, deu-lhe oportunidade de compor, arranjar e reger obras de sua autoria. Escrevia sonatas, partitas, cantatas, suítes e fugas, todas com caráter experimental.

⁸ Compositor, regente, musicólogo e professor, nasceu em Água Preta (PE) em 01 de maio de 1924. Estudou Teologia no Seminário Central de São Paulo e Filosofia no Seminário de Olinda, onde foi regente de coro e pianista (Bezerra, 2002).

⁹ Eli-Eri Moura, compositor, regente e teórico brasileiro, nasceu em Campina Grande, 30 de março de 1963. Professor dos programas de graduação e pós-graduação em música na UFPB (Bezerra, 2002).

¹⁰ Coral fundado em 1966 na Escola de Música da UFRN.

A minha primeira grande experiência musical foi o Madrigal da universidade. Foi a sensação de estar fazendo um trabalho sério num sentido de me profissionalizar na música. Eu me impressionava no meio do coral, em como as vozes iam se entrelaçando, as harmonias... eu ficava louco com o que ouvia (D. Guanais, 2001, entrevista cedida a Rucker Bezerra, Janeiro 8, 2002).

Seja na composição para coro, arranjos, música para dança, teatro, cinema e até literatura, Guanais definitivamente se destacou no cenário artístico Natalense como também no âmbito nacional e, posteriormente, internacional, sendo citado nos veículos de comunicação de maneira a fixar suas qualidades e experiências composicionais.

No palco, ruídos de sintonização de uma rádio francesa, numa gravação sobreposta a uma música suave, no estilo new-age, que passou pouco depois a ser tocada sozinha, na excelente trilha sonora com composição de autoria de Danilo Guanais (O Poti 11/06/89 apud Bezerra, 2002, p.21).

A peça (...), 'A Missão', do dramaturgo alemão Heiner Müller, pela primeira vez é encenada no Brasil (...), e a música é do talentoso Danilo Guanais, que a cada trabalho revela sensibilidade e talento para traduzir em sons as imagens do palco (O Poti 06/08/89 apud Bezerra, 2002, p.22).

O tom no Instituto de Música Waldemar de Almeida, da Fundação José Augusto, será dado agora por alguém do ramo com experiência e competência já demonstrada. Nas mãos do compositor, arranjador, cantor e professor de música Danilo Guanais, um homem que respira música 24 horas por dia (Tribuna do Norte 17/02/95 apud Bezerra, 2002, p.22).

Integrante da nova safra de compositores brasileiros, atualmente Guanais é mestre em Artes pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Universidade Estadual de Campinas - UFRN/UNICAMP; e Doutor em Composição pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UFRN/UNIRIO. Professor do curso técnico e de graduação em música, ministra aulas de Apreciação Musical, Arranjo, Harmonia e Composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - EMUFRN.

2.2 A obra e sua estrutura física - análise dos materiais e seus desencadeamentos, técnicas composicionais, explicações do compositor: Aplicações

Os depoimentos a seguir são resultados de uma entrevista¹¹ realizada com o compositor Danilo Guanais, autor da obra *Navio Negreiro*, centro temático desta dissertação, em que fala sobre o seu parecer a respeito do papel do intérprete, possibilidades e impossibilidades interpretativas e intenções composicionais.

O primeiro passo dado para a construção da interpretação e dos fundamentos do imaginário musical foi iniciar o estudo da partitura do *Navio Negreiro* (Anexo 2) bem como as anotações pessoais do compositor Danilo Guanais (Anexo 1). Dados primeiros, ideias, materiais, apontamentos do compositor que serviriam de base criativa para a interpretação da obra.

Como intérprete, almejava que o estudo destas informações me auxiliasse na construção e desenvolvimento do imaginário interpretativo musical. Foi possível perceber como estes materiais, até então resumidos nos manuscritos do compositor, se projetavam e se expandiam na obra já concluída. Dados e mais dados assinalados em cinco folhas de um rascunho pessoal do compositor podiam ser detectados nas linhas de sua composição.

De fato, ao debruçar-me sobre estes papéis foi possível obter informações pertinentes na formação de um conceito a partir de cada material ali existente, conceito este, não baseado apenas no meu parecer quanto intérprete, mas enraizado nas próprias ideias criativas do compositor. Era possível compreender uma parte estrutural da obra, mas faltava um outro lado que, as anotações do compositor não foram

¹¹ Entrevista realizada no dia 12 de setembro de 2014, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Brasil.

por si só capazes de expressar. Faltava uma interpretação poética e não apenas técnica.

Segundo o Pareyson (1993) o fazer arte, de um modo geral, se trata naturalmente de uma iniciativa pessoal, uma intencionalidade, onde o querer está envolvido. Então, se o próprio compositor tem uma imagem, uma ideia, uma fala que poderia ser absorvida e compartilhada através de sua obra, por que não fazer uso dessas informações? Além de enriquecer o imaginário do intérprete, um diálogo com o compositor traz a luz toda e qualquer intenção que o mesmo tinha ao construir sua obra de arte.

Com este entendimento, dá-se então uma oportunidade de contribuição mútua sendo o compositor uma importante ferramenta de esclarecimento técnico/interpretativo para o intérprete e este último uma oportunidade de comunicação e perpetuação de suas intenções para o compositor.

Dito isto, temos o resultado da segunda entrevista, a qual se deu por meio de um questionário onde foi possível o esclarecimento de diversos pontos, não somente técnicos, mas também estilísticos, poéticos e interpretativos que fazem parte da construção da obra.

A partir dos dados obtidos por meio desta entrevista e do questionário realizados com o compositor Danilo Guanais, estaremos observando a análise detalhada dos manuscritos composicionais da obra, *Navio Negreiro*, objeto de estudo deste trabalho.

A abordagem dessa análise se dará por meio de reprodução das imagens obtidas nos documentos do compositor e comentários sobre as mesmas observando, sempre que possível, a origem de cada material, sua finalidade, abordagem poética e técnica. As páginas dos manuscritos foram reproduzidas em fragmentos para que cada material

e suas evoluções pudessem ser analisados e compreendidos separadamente.

Ao observar as anotações pessoais do compositor em seus manuscritos, anotações estas que precedem a composição e servem como guia para tal, surgiram algumas indagações quanto a interpretação dos materiais ali descritos. Qual seria a origem de cada um dos materiais? Existe uma fonte de inspiração para a criação deles?

Segundo Guanais (2014), o centro poético de sua obra e, por que não dizer, elemento mais importante de motivação para a construção da mesma é o poema de Castro Alves e sua contextualização histórica. As marcas da escravidão brasileira, o sequestro dos africanos, seu tráfico em navios e as condições terríveis a que eram submetidos. Essa é a estrutura poética de concepção do *Navio Negreiro* o qual é, nas palavras do compositor, o resultado de uma sensação ou impressão que o mesmo teve ao ler o poema. Não quer dizer que cada momento musical tenha alguma relação descritiva de momentos específicos do texto.

Entretanto, a motivação para iniciar o trabalho composicional do *Navio Negreiro* foi técnica. Teve o desejo de construir uma obra baseada em materiais intervalares (semitom para a série; tons para o tema de quatro notas; que engendra grande parte da obra; além de quintas e quartas justas). Uma espécie de semente que se desenvolve.

Sua intenção foi construir um discurso simbólico e subjetivo a partir de materiais objetivos. Teremos então a observação destes materiais de maneira detalhada e comentários baseados em análise de depoimentos do compositor. Os materiais a seguir foram reproduzidos das notas pessoais do autor. Cada tópico que cita um ou mais movimentos está relacionado a uma página dos manuscritos do compositor (Anexo 1)

2.2.1 Manuscritos do Compositor – página 1, I e II Movimentos

2.2.1.1 Materiais

a) Motivo Gerador

Este é o primeiro apontamento do compositor. A criação de um motivo gerador que é tratado da seguinte forma: duas 5^a justas separadas por intervalos de 1 Tom. Este é o cerne da construção de toda a obra: tom, 5^a justa, tom, 5^a justa. Segundo D. Guanaís esse motivo é a construção de uma semente que vai se transformando, transmutando.

Quando eu imagino 4 notas musicais, fico pensando assim: gostaria de elaborar uma obra em que eu trabalhasse a diferença intervalar de tom [que é uma segunda], que traz dissonância quando é harmônica e uma 5^a j, que invertida é uma 4^a j que são todas as consonâncias, perfeitas digamos assim (D. Guanaís, comunicação pessoal, Setembro 12, 2014)

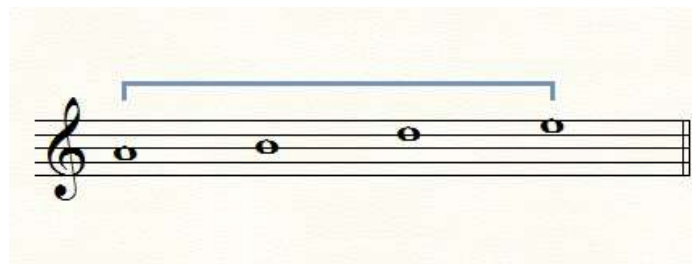


Figura 1: Motivo Gerador – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.1

b) Série

Segundo já lemos em depoimentos do compositor, seu desejo era construir uma obra baseada em materiais intervalares. Na construção da série a seguir temos então o uso de semitons.

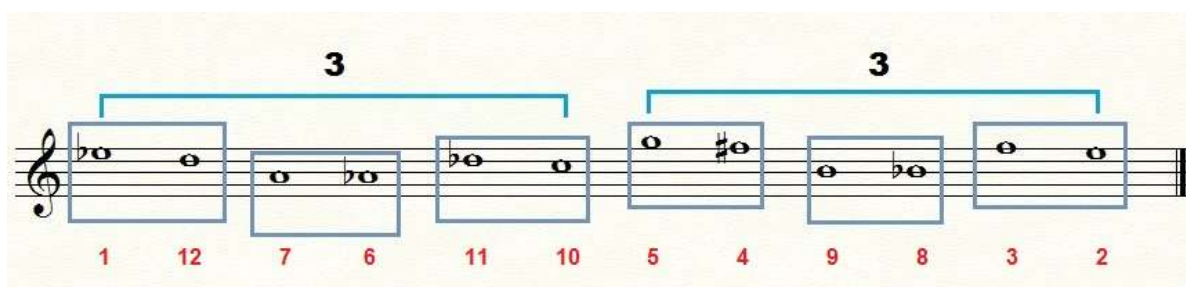


Figura 2: Série – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.1

c) Série Original - SO

-
- A musical staff in 4/4 time, B-flat major (one flat). The notes and intervals are as follows:
- Measure 1: B-flat (quarter), D (quarter), E (quarter), D (quarter). Intervals: B-flat to D (2j), D to E (2j), E to D (2j). A bracket labeled "4j" spans the first four notes.
 - Measure 2: B-flat (quarter), D (quarter), E (quarter), D (quarter). Intervals: B-flat to D (2j), D to E (2j), E to D (2j). A bracket labeled "4j" spans the first four notes.
 - Measure 3: B-flat (quarter), D (quarter), E (quarter), D (quarter). Intervals: B-flat to D (2j), D to E (2j), E to D (2j). A bracket labeled "4j" spans the first four notes.
 - Measure 4: B-flat (quarter), D (quarter), E (quarter), D (quarter). Intervals: B-flat to D (2j), D to E (2j), E to D (2j). A bracket labeled "4j" spans the first four notes.
 - Measure 5: B-flat (quarter), D (quarter), E (quarter), D (quarter). Intervals: B-flat to D (2j), D to E (2j), E to D (2j). A bracket labeled "4j" spans the first four notes.
 - Measure 6: B-flat (quarter), D (quarter), E (quarter), D (quarter). Intervals: B-flat to D (2j), D to E (2j), E to D (2j). A bracket labeled "4j" spans the first four notes.
 - Measure 7: B-flat (quarter), D (quarter), E (quarter), D (quarter). Intervals: B-flat to D (2j), D to E (2j), E to D (2j). A bracket labeled "4j" spans the first four notes.
 - Measure 8: B-flat (quarter), D (quarter), E (quarter), D (quarter). Intervals: B-flat to D (2j), D to E (2j), E to D (2j). A bracket labeled "4j" spans the first four notes.

d) Série Retrógrada – R2

-
- The first staff of music is written on a five-line treble clef. It contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a half note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a half note C4, and a half note B3. The notes are connected by a continuous red line, indicating a melodic phrase.

47

e) Série aplicada ao Piano:

- Neste exemplo temos o uso da série de forma harmônica. O compositor aponta que, do cruzamento das notas assinaladas, obtêm-se intervalos de 4ª diminuta. Na grafia desse intervalo no esboço, o compositor faz uso do Ré bemol. Entretanto, na edição da partitura opta pelo enarmônico Dó sustenido justificando assim uma facilitação de leitura para o pianista.

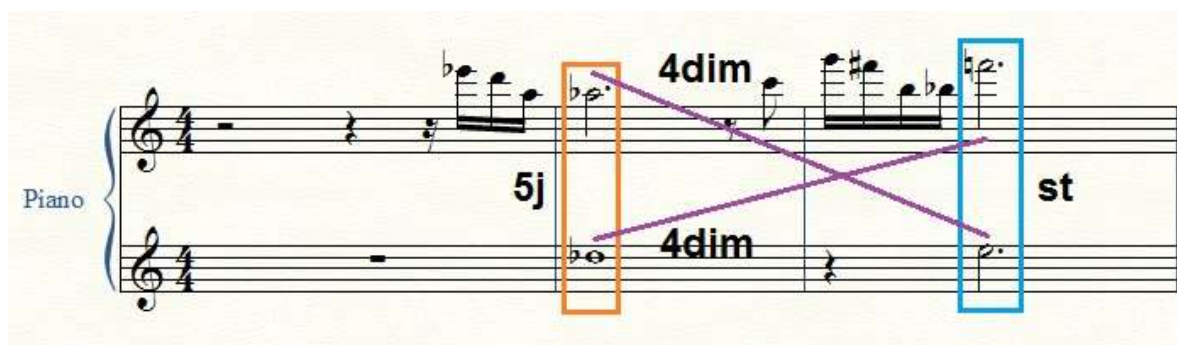


Figura 5: Série aplicada ao Piano – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.1

f) Anotações “Livres” do compositor

- Semitom cromático (de cor) – piano: “teclas pretas + teclas brancas”*
CONFLITO (cor, raça, tom)

Como intérprete, num primeiro momento pensei que esse apontamento se tratava de uma imagem. Um conflito que seria retratado, gerado por cromatismos ao piano. Em que ponto específico da partitura estaria em uso essa ideia? Entretanto, ao consultar Guanais (2014), o mesmo explica: “Não iremos encontrar o uso de cromatismos nessa perspectiva em nenhum ponto da obra. O conceito *cromático* refere-se as variações das cores. A partir deste conceito, o compositor parte da ideia de junção de teclas pretas e brancas para estabelecer a maioria das díades da série, como que estabelecendo uma relação (presença em conjunto) de conflito (oposição de cores) que se estende, por analogia e metáfora, aos conceitos de diferenças de raça/etnia que erradamente justificaram a escravidão. Tudo isso que foi citado são escolhas pessoais e não são

perceptíveis ao ouvinte” (D. Guanais, comunicação pessoal, Setembro 12, 2014).

2.2.1.2 Aplicações

a) I Movimento *‘Stamos em pleno mar*

- Exposição do motivo gerador Lá - Si - Ré - Mi.

Musical score for Flute (+ Flautim) showing the 'MOTIVO GERADOR' (Generator Motif) in the first movement. The score is in 4/4 time and features the text 'I - S'tamos em pleno mar...'. The motif is marked 'mp' and 'à vontade'. The score includes dynamic markings 'mp' and 'pp' with the instruction 'como um eco' (like an echo).

Figura 6: Motivo Gerador aplicado – partitura Navio Negroiro, I Movimento, comp. 1 a 8

- Exposição da **Série original** com diádes descendentes (Letra “B” I movimento.)

Musical score for Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon showing the 'Série' (Series) and 'Motivo Gerador' (Generator Motif) in the first movement. The score is in 4/4 time and features the text 'Série' and 'Motivo Gerador'. The series is marked 'p' and 'B'. The score includes dynamic markings 'p' and 'mp'.

Figura 7: Motivo Gerador + Série Original com diádes descendentes – partitura Navio Negroiro, I Movimento, comp. 22 a 25

- Reaparecimento do motivo gerador, agora transposto nas respectivas entradas das madeiras: **Flauta, Fagote, Oboé, Clarinete.**

Motivo Gerador	Motivo Gerador Transposto 4ª Aumentada descendente	Aplicação nas entradas das madeiras
		

Tabela 1: Referência de como ocorre a aplicação do Motivo Gerador transposto para sugerir as notas de entrada das madeiras

- Exposição da **Série Retrógrada** com díades ascendentes (compasso 27, I movimento.)



Figura 8: Motivo Gerador + Série Retrógrada com díades ascendentes – partitura Navio Negroiro, I Movimento, comp. 27 a 30

- Reaparecimento do motivo gerador, agora transposto nas respectivas entradas das cordas: Violoncelo, Viola, Violino II, Violino I.

Motivo Gerador Transposto 4ª Aumentada descendente	Transposto 4ª Justa descendente	A plicado nas entradas das Cordas
---	---------------------------------------	--------------------------------------

Tabela 2: Referência de como ocorre a aplicação do Motivo Gerador transposto para sugerir as notas de entrada das Cordas

- Exposição da Série de forma harmônica ao Piano. Aqui, vê-se a opção do compositor por utilizar o dó sustenido em lugar de ré bemol.

Figura 9: Série aplicada ao Piano – partitura Navio Negroiro, I Movimento, comp. 34 a 36

2.2.2 Manuscritos do compositor – página 2, III Movimento

2.2.2.1 Materiais

a) Ostinato

Apesar de grafado no esboço, o material *ostinato* não foi utilizado na construção da obra como tal. Foi uma ideia inicial, abandonada quando da concepção final da obra. O tempo real de execução foi pensado numa dinâmica que não possibilitou o uso do mesmo.

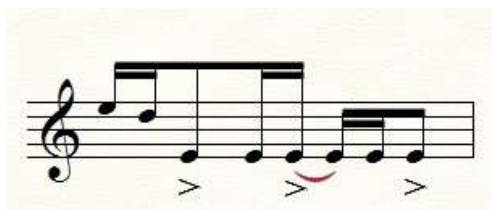


Figura 10: Ostinato – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.2

- Cria-se então um novo motivo que traz o desenho rítmico existente na ideia do *Ostinato*, mas que agora, aparece em outras formas melódicas.

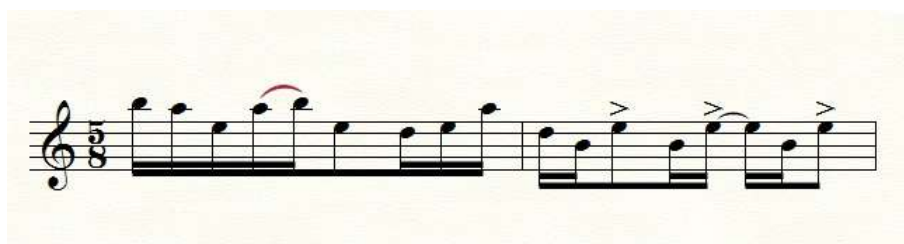


Figura 11: Motivo com desenho rítmico baseado no material Ostinato (ver fig.10) – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.2

b) Variações do Motivo Gerador

As variações retratadas abaixo apresentam versões fractais do motivo gerador: cada nota do motivo serve como ponto de partida para a construção de um novo motivo, pela similaridade intervalar, o que resulta em novos agrupamentos sonoros, que são os acordes escritos à direita. A combinação das três variantes, sem notas repetidas, resulta curiosamente numa escala Dórica que é uma das escalas que o compositor faz mais uso em seus trabalhos. Segundo Guanais (2014), esses motivos não são efetivamente apenas variações, mas sim sugestões dadas a partir das relações presentes no motivo, relações intervalares principalmente.

Os acordes resultantes incluem as notas do motivo já transposto, ou seja, cada acorde tem quatro sons, que o compositor preferiu escrever separando a fundamental (cada uma das quatro notas do motivo

transposto), das secundárias. Para demonstrar esse processo, destaca-se as notas em vermelhos na imagem a seguir.

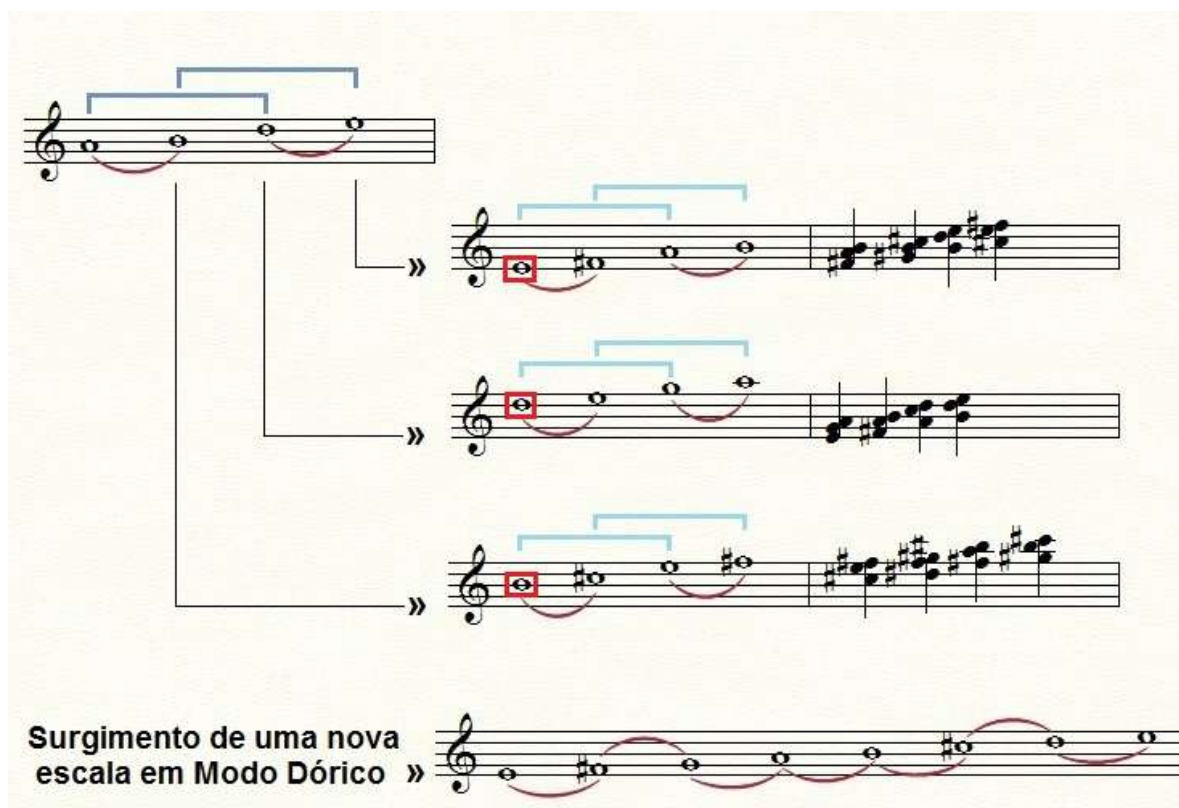


Figura 12: Variações do Motivo Gerador e surgimento de uma nova Escala - Dórica – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.2

c) Construção de uma nova Série

A imagem a seguir retrata um estudo de como construir uma série dodecafônica baseada em transposições do motivo gerador, primeiro material apresentado nos manuscritos (figura 1). Agora, as notas do motivo gerador estão dispostas em uma ordem diferente. Primeiramente foi apresentado com a sequência Lá, Si, Ré e Mi, e agora aparece a ordem, Ré, Mi, Lá e Si. Este é usado em passagens da obra, como por exemplo no início do terceiro movimento. Mão direita do Piano e Cordas (Anexo 2).

Segundo Guanais (2014), esta série poderia ser descrita com o primeiro tetracorde sendo, Lá-Si/Ré-Mi, o qual serviu de base, por transposição simples, para a determinação dos tetracordes seguintes. O importante é a manutenção das díades em cada tetracorde. A posição das mesmas não é tão relevante. Podemos observar por exemplo um trecho do I movimento, compasso 56, entre oboé e clarinete no qual o 2º tetracorde troca a ordem das díades Fa-sol/Sib-Dó, tornando-se em Sib-Dó/Fá-Sol, mantendo a ordem das díades do 1º tetracorde, Ré-Mi/Lá-Si (Anexo 2).

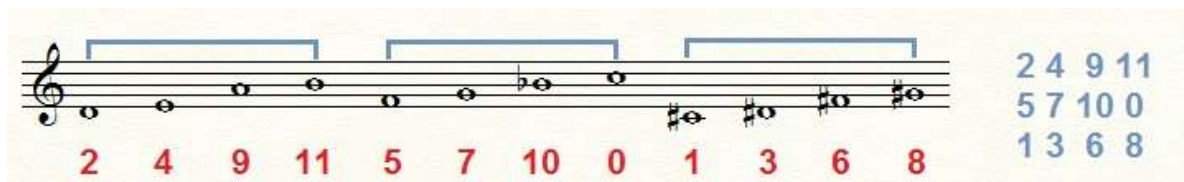


Figura 13: Série Dodecafônica baseada em transposições do Motivo Gerador – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág. 2

2.2.2.2 Aplicações

a) III Movimento *‘Desce o espaço imenso, ó água do oceano!’*

- Vemos aqui dois pontos importantes: a aplicação do novo motivo que traz o desenho rítmico do *Ostinato*; o uso de uma escala de tons inteiros no fim do tema.



Exemplo 1: Motivo com desenho rítmico baseado no material *Ostinato* Aplicado – partitura Navio Negroiro, III Movimento, comp. 7 a 9

- Exemplo de aplicação da nova série.



Exemplo 2: Aplicação da nova Série – partitura Navio Negroiro, III Movimento, comp. 1 a 3

2.2.3 Manuscritos do Compositor – página 3, IV Movimento

2.2.3.1 Materiais

a) Tema Armorial em Lá maior

Esse novo tema parecia num primeiro momento ser o resultado da combinação das três variantes do motivo gerador sem notas repetidas o que resulta numa escala Dórica apontada pelo compositor em seus manuscritos (Anexo 1). Entretanto, essa constatação quanto a construção do tema Armorial é uma coincidência. Guanais (2001) explica:

Eu usaria este modo neste ponto da obra mesmo que a combinação das variantes resultasse em outra coisa. (...) eu apenas quis criar um tema em Lá maior que começasse pelas quatro notas do motivo principal (D. Guanais, comunicação pessoal, Setembro 12, 2014).

Agora esse material será o tema principal para o MOVIMENTO IV – *Era um Sonho dantesco... o tombadilho.*

A ideia de “sonho dantesco”, que se refere naturalmente à Divina Comédia e ao inferno, é representada por um samba cíclico, que parece reiniciar em si mesmo o tempo todo. “*Uma fuga do inferno que parece*

retornar ao ponto de partida sempre que se pensa chegar ao fim”, afirma Guanais (2014). Por esse motivo, o movimento conclui com a repetição, sem conclusão da nota mi, a última do motivo gerador.



Figura 14: Tema Armorial em Lá Maior – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.3

2.2.3.2 Aplicações

a) IV Movimento *‘Era um sonho Dantesco... o Tombadilho!’*

- Exposição do tema armorial

Apresentado primeiramente pelas flautas no início do IV mov.



Exemplo 3: Tema Armorial – partitura Navio Negreiro, IV Movimento, comp. 42 a 52

2.2.4 Manuscritos do compositor – página 4. V e VI Movimentos

2.2.4.1 Materiais

a) Jogo de contrastes estruturais

Em entrevista, Guanais (2014) menciona o uso de um jogo de contrastes diversos em sua obra. Movimentos melódicos, Tons e Semitons entre outros conflitos retratados poeticamente. No exemplo a seguir como “*Um jogo de Contrastes Estruturais*”. Superpondo um deslocamento de Tom com um deslocamento de Semitom, opondo as duas ideias.

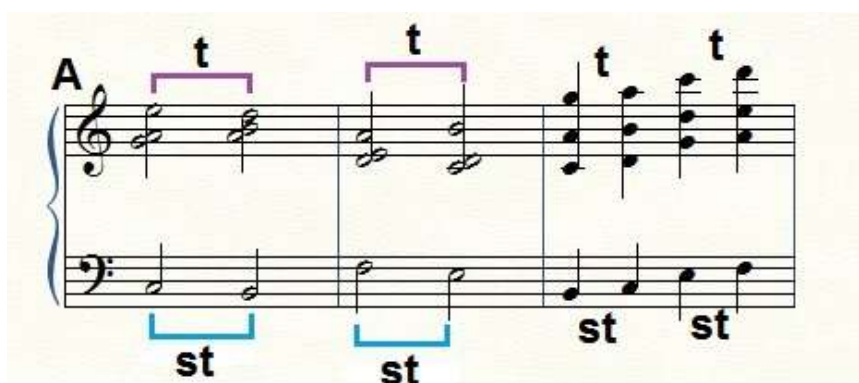


Figura 15: Contrastes Estruturais – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.4

b) Deserto

“*Deserto*” é um termo utilizado no poema de Castro Alves, o qual é base de inspiração para a composição em estudo. “*São os filhos do deserto onde a terra esposa a luz...*”, aparece também em outros versos. Segundo Guanais (2014), a ideia do *deserto* é exposta musicalmente pela noção de “permanência e mutabilidade”, como as areias, que permanecem e mudam ao mesmo tempo, os conjuntos sonoros, (que são os deslocamentos de tons e semitons), permanecem, (estão presentes), e mudam, (passando para outros conjuntos), ao mesmo

tempo. O trítono é a decorrência natural das relações predispostas, e não uma intenção em si.

The image shows a musical score for piano in 4/4 time, marked 'B'. The score consists of two staves. Various intervals are highlighted with brackets and labels: 't' (tritone) in purple, '4j' (4th interval) in green, and 'st' (semitone) in blue. A legend on the right lists: 1. 8ªJ, 2. Tritono, 3. 4J, 4. semitom. The first four measures are numbered 1, 2, 3, and 4.

Figura 16: Material alusivo ao termo “Deserto”, retirado do poema de Castro Alves, Navio Negreiro – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.4

c) Estandarte, Bandeira, Mortalha

Em questionário, quando pergunto sobre o simbolismo desse material, Guanais (2014) expõe que os termos *estandarte*, *bandeira* e *mortalha* sugerem gestos de ida e vinda melódicos, como visões da bandeira-estandarte-mortalha tremulando.

Um estandarte é um tipo de bandeira, ricamente bordada, às vezes em fios de ouro, e que não se prestam a ser hasteadas e sim levadas pela tropa, como "guias", utilizada por diversas instituições. O termo "estandarte" é aplicado a vários tipos de bandeiras diferentes: bandeiras militares, bandeiras de corporações ou comunidades religiosas, bandeiras distintivas de chefes de estado ou de pessoas de famílias reais. Ocasionalmente o termo é usado como significando uma bandeira em geral.

Em observação Guanais (2014) ressalta que, ao seu parecer, o termo estandarte é usado na conotação de *guia*. A bandeira torna-se uma metáfora do estandarte, já que, como bandeira, não pode ser considerada propriamente um estandarte, pois que é “hasteável”. No Poema, a palavra serve aos propósitos formais. “... *estandarte que a luz*

do sol encerra...”. A mortalha é a roupa que envolve um cadáver que será sepultado.

d) Outra Série derivada

Esta nova série surge da junção de duas versões do movimento no gesto inicial. Considerando o movimento e complementando com notas que não se repetissem Guanais cria uma nova série. Vale chamar a atenção para o movimento de ida e volta da melodia, que, segundo o compositor, faz alusão ao movimento da bandeira.

The image shows a musical score for a piece titled 'Presto'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody with eighth and sixteenth notes. A red box highlights the first measure of the top staff. Below the top staff, the word 'Estandarte' is written. The bottom staff is also a treble clef with a key signature of one flat. It contains a melody with eighth and sixteenth notes. Two red boxes highlight the first two measures of the bottom staff. Below the first measure of the bottom staff are the numbers 11 2 5, and below the second measure are the numbers 4 1 0. The rest of the bottom staff contains the numbers 3 6 10 9 8 7. To the right of the bottom staff, the text 'outra série derivada' is written. The top staff has labels 'Estandarte' and 'Bandeira/Mortalha' below it.

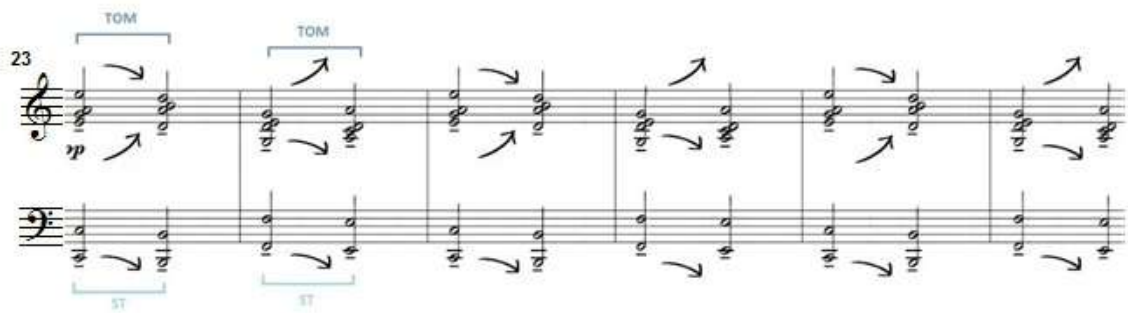
Figura 17: Material alusivo aos termos “Estandarte, Bandeira, Mortalha” retirados do poema de Castro Alves, Navio Negreiro – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.4

2.2.4.2 Aplicações

a) V Movimento *Senhor Deus dos desgraçados!*

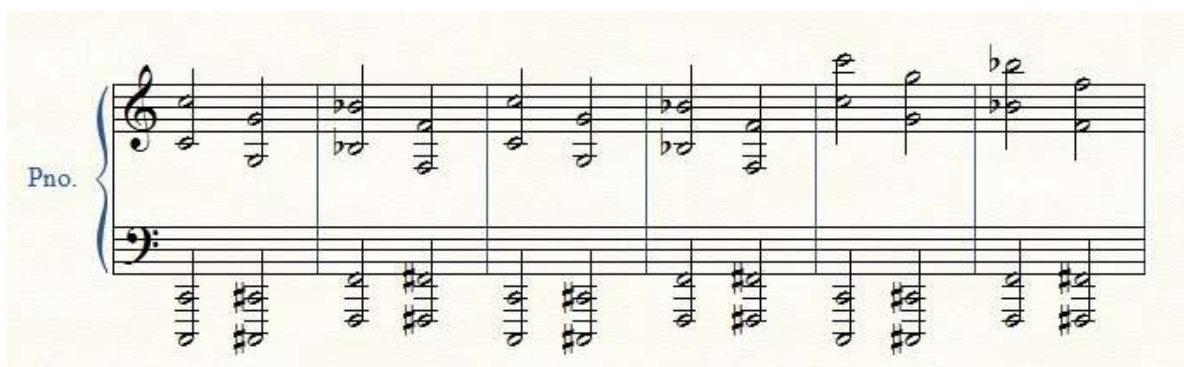
- Contrastes estruturais. Existe nesse trecho o que o autor chama de Ambiguidade. – “Minha intenção aqui era produzir uma espécie de efeito ambíguo de subir-descer, semelhante ao que experimentamos no alto mar, em que, às vezes, sentimos um sentido, ao mesmo tempo em que vemos outro” (D. Guanais, comunicação pessoal, Setembro 12, 2014) –. Esta se dá através

da troca de movimentos na gama das alturas. Primeiramente podemos observar um jogo de movimentos do acorde. Descendente nas partes externas e ascendente nas partes internas. Quando falamos do movimento que ocorre nas alturas o que temos detalhadamente é, uma troca de foco na mão direita (Mi/Ré nos extremos e Sol/Lá no meio que trocam de posição); e o movimento das díades na mão direita que troca com o movimento das díades da mão esquerda (agudos indo para o grave da mão direita e, em contrapartida, graves indo para agudo na mão esquerda).



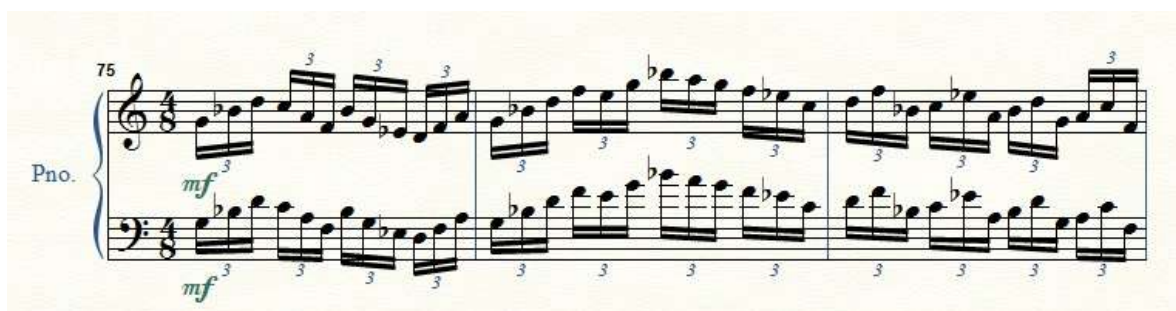
Exemplo 4: Contrastes Estruturais aplicados – partitura Navio Negroiro, V Movimento, comp. 23 a 28

- Aplicação do Tema “Deserto”.



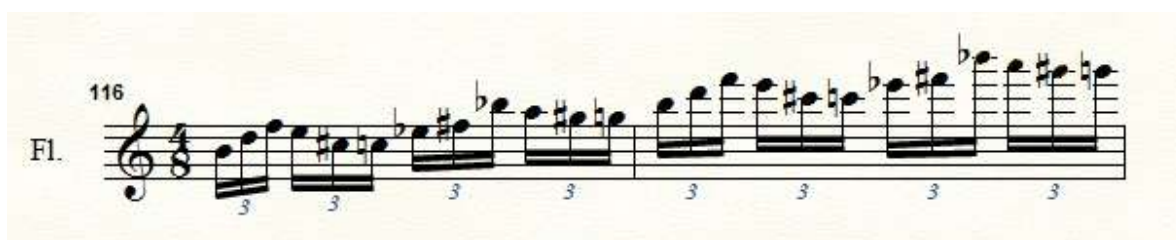
Exemplo 5: Material alusivo ao termo “Deserto” aplicado – partitura Navio Negroiro, V Movimento, comp. 39 a 44

- Aplicação do Tema Estandarte, Bandeira/Mortalha.



Exemplo 6: Material alusivo aos termos “Estandarte, Bandeira/Mortalha” aplicado – partitura Navio Negreiro, VI Movimento, comp. 75 a 77

- Aplicação da nova Série derivada



Exemplo 7: Nova Série Derivada aplicada – partitura Navio Negreiro, VI Movimento, comp. 116 a 117

2.2.5 Manuscrito do compositor – página 5, II Movimento

2.2.5.1 Materiais

a) Tema Armorial

Danilo (2014) explica que esse *Tema Armorial* é livre, não tendo nenhuma ligação com outros fragmentos dos manuscritos mas sendo antes apenas baseado num Modo Dórico de Dó.



Figura 18: Tema Armorial – Esboço do Compositor, reprodução da pág.5

b) O Politonalismo dos acordes no Tema Armorial

“...Chamei de *politonalidade* mesmo sendo uma *polimodalidade*, um termo não muito usado” (D. Guanais, comunicação pessoal, Setembro 12, 2014). Neste ponto cada instrumento do quarteto de cordas entra numa das notas apontadas no fragmento do esboço e com ela sugere um novo Modo Dórico.

Na letra “J”, compasso 142, o I Violino inicia o tema com a nota SOL no modo original (Dó Dórico) concomitante com o Violoncelo, que entra com a nota RÉ, no modo Ré dórico (sugerido) com a transposição em 1 tom acima das notas do baixo esboçadas na “harmonização tradicional do tema armorial” (anexo 2). O Violino 2 inicia o tema com a nota DÓ, no modo de Fá Dórico. A Viola, por sua vez entra com a nota LÁ, no modo Lá dórico (sugerido), com o baixo da harmonização transposto uma 6ª maior acima.

O compositor explica o uso do termo “Sugerido”: “(...) por ser o baixo de uma melodia, sofre alterações que mudam o modo em si, mas a *final* do modo (RÉ do Violoncelo e LÁ da Viola) continuam sugerindo os modos dóricos relacionados a essas notas.”

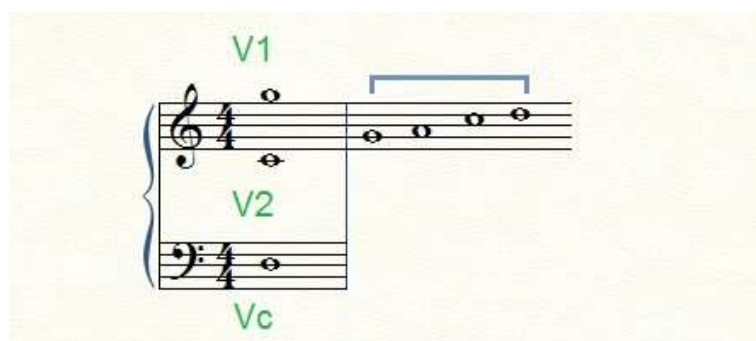


Figura 19: O Politonalismo dos acordes no tema Armorial – Manuscrito do Compositor, reprodução da pág.5

- Tema Armorial

120

Cello

Double Bass

Vc.

D.B.

Exemplo 8: Novo tema Armorial aplicado – partitura Navio Negroiro, II Movimento, comp. 120 a 130

- O Politonalismo dos Acordes no Tema Armorial

142

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mf

mf

mf

mf

Exemplo 9: Politonalismo aplicado – partitura Navio Negroiro, II Movimento, comp. 142 a 146

2.3 Movimento Armorial

“Todos nós procurávamos uma arte erudita, fundamentada na raiz popular da nossa cultura” (Ariano Suassuna)¹².

Década de 70, mais precisamente no dia 18 de outubro, foi oficializado o início de um movimento cultural marcante no ramo das artes do Nordeste brasileiro e que tinha por intuito reunir a cultura popular e a erudita em um único painel.

Com a realização de um concerto pela Orquestra Armorial de Câmara¹³, juntamente com uma exposição de artes plásticas na Igreja de São Pedro dos Clérigos na cidade do Recife, cidade esta situada no estado de Pernambuco, Ariano Suassuna¹⁴ afirma sua veia nacionalista e juntamente com outros importantes nomes no ramo artístico em vigor expõem sua proposta. Uma iniciativa que visava não apenas expor, mas implementar e valorizar a criação de uma arte erudita baseada nas raízes culturais do Brasil. O Movimento Armorial.

Encontramos a origem do termo “armorial” na língua portuguesa. Estando ligado a Heráldica, que é a ciência dos brasões, armorial é um substantivo utilizado para designar um conjunto de brasões registrados em um livro. Estes representativos de instituições reais bem como de unidades familiares civis.

¹² Suassuna, Documentário: Mostra Armorial 40 anos, Dezembro 3, 2010.

¹³ Orquestra fundada por Ariano Suassuna no dia 18 de outubro de 1970 cuja formação era, em essência, uma orquestra de câmara adicionada a um set de percussão. Tal evento anunciava a existência de um novo movimento musical, *Movimento Armorial* (Aloan, 2008).

¹⁴ Ariano Vilar Suassuna, natural de João Pessoa, Paraíba, foi um dramaturgo, romancista, ensaísta e poeta brasileiro. Idealizador do Movimento Armorial e autor das obras *Auto da Compadecida* e *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, foi um preeminente defensor da cultura do Nordeste do Brasil (Albin, 2002).

Comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era 'armorial', isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome 'armorial' servia, ainda, para qualificar os 'cantares' do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores - toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da -nossa Música barroca do século XVIII (Suassuna, 1974, p.9).

Dramaturgo, escritor, e então Diretor do departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Ariano Suassuna conseguiu reunir as várias vertentes artísticas necessárias para implementar sua visão. Colocar a arte popular do Nordeste brasileiro nos palcos e no destaque que merecia. Valorizar as manifestações folclóricas existentes no país e não mais seguir com a importação das tendências trazidas pela Indústria Cultural.

É certo que o Brasil é um país pluricultural. As bagagens herdadas das influências dos povos que chegaram, passaram ou foram simplesmente "trazidos" deixaram nas manifestações culturais brasileiras uma marca indelével, que não deve ser depreciada, mas estimada, compreendida e difundida. Cada região do país traz consigo crenças diversas, costumes, tradições podendo assim, pela vastidão territorial, afirmar que cada uma dessas regiões, tem em si, particularidades que poderiam definir cada um desses territórios como uma "pequena nação" cultural.

Por se tratar de uma região produtora de açúcar, o Nordeste brasileiro teve influências marcadas pelos povos portugueses e africanos, diferentemente dos estados do Sul e Sudeste brasileiros. Sendo assim, o povo nordestino absorveu e desenvolveu hábitos advindos de três populações: europeia, africana e ameríndia, que eram respectivamente os portugueses, os escravos e os nativos locais. Estes formaram então a população do Nordeste e toda sua raiz cultural foi gerada a partir dessa mistura de tradições. O Movimento Armorial entendia esses valores e tinha como objetivo resgatar o folclore do nordeste brasileiro e as raízes

das manifestações populares, bem como valorizar a cultura nacional e fortalecer essa identidade.

Vale ressaltar que o Movimento Armorial não se resume apenas a música, mas abrange as várias vertentes das expressões de arte. Pintura, escultura, cerâmica, tapeçaria, gravura, teatro, cinema, dança, arquitetura, literatura, todas essas linguagens faziam parte da estrutura do Movimento. Pode-se então citar com mais atenção alguns dos nomes representativos que colaboraram para a afirmação do Movimento Armorial. Na pintura e na cerâmica destacam-se Francisco Brennand e Miguel dos Santos; O gravador, Gilvam Samico; O escultor, Fernando Lopes da Paz; No Teatro, Ariano Suassuna; Poesia de Ângelo Monteiro, Janice Japiassu e Marcus Accioly; Cinema com George Jonas; Arquitetura, Arthur Lima Cavalcanti; na música, Jarbas Maciel, Capiba, Guerra-Peixe, Antônio José Madureira, Antônio Nóbrega, Orquestra Armorial, Quinteto Armorial. Todas essas vertentes no movimento tinham Suassuna como mentor, nomes consagrados e que seguem fazendo arte armorial até os dias de hoje.

O Espaço geográfico que compreende a atuação do Movimento Armorial é o Nordeste Brasileiro. Nesta região é possível observar características musicais, as quais com o tempo parecem ter sido preservadas, puras, inatingidas pelas importações da indústria cultural.

Na música do Sertão nordestino podemos observar características tradicionais dos romances ibéricos, os quais eram em geral compostos por músicos da corte; bem como música religiosa, advinda dos jesuítas; uso de melodias do Barroco ibérico, pela similaridade com o “medieval”; a influência portuguesa na música brasileira com o advento de instrumentos como flauta, piano, viola, ou com as músicas de roda, danças, ou os “romances velhos”; as melodias primitivas dos índios; o canto gregoriano trazido pelos missionários durante o período de

colonização; agora características assimiladas e utilizadas na música pelo povo.

Mas o que difere essas duas linguagens da música, erudita e popular, quando se cruzam nos costumes e tradições de um povo? Ariano Suassuna (2007) explicava de maneira muito simples a diferença entre a música erudita do movimento nacionalista e a música erudita do nordeste brasileiro:

A nacionalista parte de uma estrutura já estabelecida, europeia, levando elementos da cultura popular. A armorial é o inverso: mergulha na música autêntica do Nordeste e traz alguns elementos da cultura erudita para si (A. Suassuna apud Nóbrega, 2007).

Podemos definir algumas características da Música Armorial no que diz respeito a melodia, forma e textura, ritmo, harmonia, afinação e timbre. A Música Armorial apresenta melodias modais, onde frequentemente temos o uso de escalas com o quarto grau aumentado e sétimo grau abaixado. A repetição de fragmentos melódicos é comum. Vemos então um material melódico, que surge normalmente com a superposição de terças paralelas e que é acompanhado por uma nota-pedal. Vale salientar que estas características estão presentes na música popular e na polifonia europeia – o chamado falso bordão. No entanto a diversidade de material ritmo é um dos desafios para interpretação. Síncopes, acentuações fora do tempo forte, anacruses, polirritmia, sequências de semicolcheias articuladas duas a duas, fazem parte da escrita rítmica da música armorial.

Em relação a harmonia, vemos a preocupação dos compositores em escrever suas músicas principalmente nas tonalidades de Ré maior e Lá maior. José Antônio Madureira¹⁵, um dos nomes que juntamente com Suassuna, compunha o Movimento, procurava utilizar em suas

¹⁵ Antônio José Madureira é um músico brasileiro, integrante do Quinteto Armorial, que associou a música erudita à popular, na década de 1970, vinculado ao Movimento Armorial, idealizado e liderado pelo escritor paraibano Ariano Suassuna (Albin, 2002).

composições uma harmonia por assim dizer estática, e criticava com afinho compositores que faziam uso de acordes alterados em composições nordestinas, aproximando-as do que seria a música romântica ou impressionista.

Os instrumentos tradicionais do folclore nordestino são a Rabeca e o Pífano. Para representar estes instrumentos e seus timbres dentro dos parâmetros do Movimento Armorial, que associava os instrumentos populares a eruditos, buscando uma similaridade entre os timbres no erudito e no popular, temos o uso dos violinos e violas para os sons de rabeca mais aguda e mais grave; e flauta para os sons agudos do pífano.

A partir de associações e estudos das características composicionais da música popular, foram criados grupos experimentais para pôr em prática a música folclórica nas salas de concerto. Ariano Suassuna, com base em trabalhos de compositores tradicionais populares, forma então o Quinteto de Música Armorial em 1969.

Composto por duas flautas, estas a representar os pífanos, um violino e uma viola, devido ao uso de duas rabecas e uma percussão, para preencher a parte rítmica do zabumba na música popular, Ariano queria com o Quinteto Armorial fazer florescer sua inspiração nas raízes da música popular brasileira, mas para além disso não apenas utilizar os instrumentos tradicionais eruditos como violino, flauta e viola de arco, mas agregar os instrumentos rústicos populares como o pífano, a viola sertaneja, rabeca, berimbau, pandeiro e zabumba, somando assim os valores necessário para a fusão do erudito e do popular.

2.4 O Poema de Castro Alves

A explanação a seguir é fruto de reflexão e estudo detalhado de bibliografias sobre a vida e obra do poeta Castro Alves, bem como análises acadêmicas de seu poema. As referências podem ser encontradas na bibliografia deste trabalho.

O autor do poema *O Navio Negreiro* (Anexo 7), Antônio Frederico Castro Alves, nascido na cidade de Curralinho¹⁶ – Bahia – em 14 de março de 1847, foi um importante poeta brasileiro no século XIX. Contemporâneo do período da escravidão no Brasil mostrou ser capaz de compreender as dificuldades dos negros escravizados manifestando toda sua sensibilidade através de seus versos de protesto. Foi aos 21 anos de idade que Castro Alves, durante uma comemoração cívica, recitou seu poema clamando versos que denunciavam os maus tratos a que os negros eram submetidos.

O Poema supracitado está inserido dentro da terceira fase do Romantismo brasileiro, fase esta marcada pela poesia de acentuado compromisso social e político onde os autores procuravam evidenciar a realidade, enfrentá-la e, se possível, modificá-la. Apesar de quando composto o poema em 1868, o tráfico de escravos já estar proibido no país, a escravidão e seus efeitos ainda persistiam.

Sabe-se que o Romantismo foi um movimento artístico, político e filosófico que se estendeu pelo século XVIII alcançando grande parte do século XIX, caracterizando-se por ser uma reação ao Iluminismo e ao Neoclassicismo. Este movimento é também responsável pelo despertar do Nacionalismo o qual viria auxiliar a consolidação dos estados nacionais da Europa. O Romantismo retratava por exemplo as divergências entre avanços na economia e o aumento de guerras, e

¹⁶ A cidade de Curralinho recebeu o nome de Castro Alves em 1900, em homenagem ao Poeta dos Escravos, nascido na então Fazenda Curralinho (Silva,2012).

tantas outras tragédias que o homem vinha experimentando. Autores como Byron, Goethe e Victor Hugo tiveram na Revolução francesa, independência dos Estados Unidos e luta contra o Absolutismo o cenário para seus escritos.

Já no Brasil, o Romantismo teve início com a publicação do livro “*Suspiros poéticos e saudades*” de Gonçalves de Magalhães e assim como ocorrera na Europa, nesse momento estavam a aflorar o desejo pelo processo de independência e a busca por ressaltar a identidade nacional. Os Conceitos românticos desencadearam no Brasil um forte sentido de liberdade, nacionalismo, exaltação da natureza e valorização do indivíduo.

Formado em direito na cidade do Recife e posteriormente em São Paulo, Castro Alves fazia parte de uma comunidade universitária que tinha um forte posicionamento literário e também político no cenário nacional brasileiro. Em 1863, publica numa folha acadêmica o poema “*A canção do Africano*” onde os ideais do jovem poeta e seu talento lírico o puseram em destaque tornando visível seu empenho pela defesa da ideologia abolicionista. No entanto, somente após a Lei Eusébio de Queiroz, datada de 4 de setembro, 1850, a qual proibia o desembarque de navios negreiros nas costas brasileiras, que o poema *O Navio Negreiro* tornou-se conhecido pelo público.

Estando inserido na terceira geração do Romantismo brasileiro, geração denominada *Condoreira*, por apresentar como símbolo em seus textos o Condor, e *Hugoana*¹⁷, por ter como influência o poeta francês Victor Hugo¹⁸; Castro Alves desempenha um papel importantíssimo tendo seu posicionamento alicerçado no comprometimento social, estilo

¹⁷ Hugoano ou condoreirismo diz respeito a terceira geração romântica brasileira. Tem como referência Victor Hugo, poeta francês que influenciou os poetas da terceira geração do romantismo no Brasil (Schneider,2015).

¹⁸ Victor-Marie Hugo nascido em Besançon 1802 - Paris, foi um romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta, artista, estadista e ativista pelos direitos humanos francês de grande atuação política em seu país. Autor de *Les Misérables* e *Notre-Dame de Paris* (Schneider,2015).

contestador, luta em favor dos escravos, estando debaixo de uma influência pelo sentido de liberdade, e como antiescravista e republicano, passa a ser conhecido como “*Poeta dos Escravos*.”

Uma característica que sobressai no poema *O Navio Negreiro*, de Castro Alves (Anexo 7), para além da temática romântica que circunda sua escrita, o direito à liberdade do homem por exemplo, é a profundidade com que o autor consegue lidar com o sensorial e o emotivo da natureza. Nos versos, “*Como turba de infantes inquieta*”, “*Os astros saltam como espumas de ouro*”, assim como a animalização dos elementos da natureza, “*Brinca o luar – dourada borboleta*”, “*Neste Saara os corcéis o pó levantam*”, vemos exemplos da forma como o poeta trata com a imagem e possibilita a percepção do que é sensorial ao leitor.

Com alusões a áreas e partes específicas da embarcação e estabelecendo a ideia do movimento, como vemos nos exemplos, “*abrindo as velas*”, “*vibrações marinhas*”, “*veleiro brigue*”, o poeta concentra a atenção do leitor e, com tantos detalhes, nos leva a construção de um cenário, tornamo-nos íntimos da cena, tal como fazemos nós músicos a estudar uma partitura e buscar esse movimento, esse significado, no entanto, sem palavras.

Em resumo Castro Alves perpassa três momentos e cenários distintos onde temos em um primeiro momento, o vislumbrar envolvente da visão do ambiente marítimo; posteriormente, a visão do navio negreiro; e por fim, uma crítica severa à nação brasileira que permitia tais condições desumanas presenciadas no ato da escravidão.

Ao longo de seis *cantos*¹⁹, Castro Alves narra em seu poema, *O Navio Negreiro*, a trajetória marítima de um navio que transportava escravos. Analisando por seções temos então no **primeiro canto**, um cenário

¹⁹ Canto, em métrica poética, é uma divisão principal de um poema longo.

repetido anaforicamente, “*Stamos em pleno mar*”, onde o Céu e o Mar se confundem. Começa aqui o primeiro cenário onde a natureza e a beleza sobressaem qualquer outra informação. A majestade dessa visão torna, em retórica, o mar num “deserto” e as ondas em “corcêis”. Céu e mar, vastidão e beleza.

No **segundo canto**, quebra-se a expectativa da tragédia e passa a apresentar o mar de outro ponto de vista. Fazendo uma crítica a outras gerações, ressalta duas características distintas na tripulação o navio. A bravura dos Marinheiros de diferentes nacionalidades que se lançam no mar em busca de desafios e viagens a outras terras, mas também sua brutalidade. São homens de várias nacionalidades, as quais podem ser percebidas com a descrição dos versos, “*as cantilenas / Requebradas de langor*” para o espanhol; ao italiano, a cultura lírica clássica “*Relembra os versos de Tasso*” ou o mito de Romeu e Julieta “*Canta Veneza dormente/ - Terra de amor e traição*”; temos ainda os ingleses, os gregos e os franceses todos unidos no mesmo propósito. Alcançamos então a imagem do que se passa através das mãos destes mesmos marinheiros valentes. O quadro antes “celestial” torna-se em um sentimento de horror e indignação.

“Mas que vejo eu aí...Que quadro de amarguras! É canto funeral!... Que tétricas figuras!... Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror! ”

O sentimento de agonia, em forma poética, retrata o que ocorre no interior do navio no **terceiro canto**. Através dos olhos de um Albatroz o eu lírico consegue ter uma visão mais clara da embarcação e é testemunha das cenas de terror vivenciadas no interior daquela embarcação. Agora o eu lírico já não idealiza, mas exprime sua revolta a despeito do que vê.

No **quarto canto** vê-se o momento em que o poeta “adentra” a embarcação dando-nos a possibilidade de conceber os horrores vividos ali, quando, ao comparar o navio ao inferno, faz alusão a primeira parte da Divina comédia, “*Inferno*”, obra de Dante Alighieri. “*Era um sonho dantesco...*”. O vermelho nos remete ao sangue que era a consequência dos fortes castigos sofridos pelos escravos.

“Tinir de ferros..., Estalar de açoite...”, “Legiões de homens negros como a noite”, “horrendos a dançar”.

Quinto canto. Temos a base de inconformismo *hugoano*, onde em sua obra, Victor Hugo mescla o sublime e o grotesco. Castro Alves então consegue chocar o leitor com uso acentuado de hipérboles e imagens exageradas em suas construções e com seu apelo a Deus na busca para que seja feita a justiça para tanto sofrimento.

“Dizei-me vós, Senhor Deus! / Se é loucura... se é verdade / Tanto horror perante os céus?!”.

Nesse ponto, o poeta descreve quem são os homens e mulheres agora tripulantes forçados desse navio. Os Homens, “*filhos do deserto*”, antes “*simples, fortes e bravos*”, agora “*miseráveis escravos*”; e as mulheres, “*desgraçadas*”, postas em comparação com a personagem bíblica Agar²⁰, “*sofrendo tanto, / Que nem o leite de pranto / Têm que dar para Ismael.*”

²⁰ Agar; Serva egípcia de Sara, esposa de Abraão de acordo com o livro de Gênesis na Torá, capítulos 16 e 21. Devido ao fato de ser estéril, Sara teria permitido que Abraão coabitasse com Agar para gerar um herdeiro. Desta união, foi gerado Ismael o que fez Agar desprezar Sara, já que esta não podia conceber. Quando Sara concebeu milagrosamente a Isaque, Ismael passou a perseguir e humilhar seu meio-irmão. Sara então incita Abraão para que expulsasse Agar e Ismael. Estes quase pereceram de fome e sede no deserto, até serem socorridos milagrosamente por Deus. (Ge.16-21, Bíblia de Estudo NTLH, 2011)

Por fim no **sexto canto**, secção de estrofes mais extensa da obra, o poeta define-se como abolicionista e republicano posicionando-se claramente contra a escravidão. Lamenta e critica sua pátria por praticar ato tão infame. A escravatura.

“Existe um povo que a bandeira empresta / P’ra cobrir tanta infâmia e covardia!...”

Castro Alves fica então conhecido por seus textos com caráter exclamativo, dramático, de discurso hiperbólico. Seus poemas não deveriam ser apenas lidos, mas declamados para que se pudesse perceber seu profundo desejo pela liberdade. A obra *O Navio negreiro* é uma tragédia. Desenvolve em suas linhas os problemas políticos e sociais que ocorriam na época, denuncia a lei vigente no país e sua principal marca é não ter um final feliz.

A análise detalhada do poema de Castro Alves é fundamental e possibilita a futuros intérpretes do *Navio Nегreiro* de Danilo Guanaís, o observar mais atento à origem filosófica da composição, saindo do olhar superficial dos signos escritos na partitura e alcançando a temática raiz do trabalho artístico desenvolvido pelo compositor. Essa atividade é um ampliar do horizonte interpretativo, onde todos os meios que levaram a composição são apreciados e constituem a formação de uma nova construção interpretativa.

3. ESCOLHAS INTERPRETATIVAS PARA REALIZAÇÃO DA OBRA: NAVIO NEGREIRO DE DANILO GUANAIS

3.1 Proposta

Com base na afirmativa de Pareyson (1993) de que a obra de arte é um objeto em construção, o qual recomeça toda vez que ocorre um contato humano com a mesma e que, através desse contato, é impresso na obra toda a essência do intérprete trazendo em si mais uma oportunidade de mostrar um novo ângulo da obra de arte, pois a mesma existe em função desse contato, venho então propor a seguinte abordagem interpretativa:

Após estabelecida a importância de cada personagem que compõe o processo de criação da obra de arte e suas respectivas influências formativas, bem como realizado o estudo da estrutura formal da obra *Navio Negreiro*, do compositor Danilo Guanaís e de seus manuscritos, a análise do poema *Navio Negreiro* do poeta Castro Alves, traçado um paralelo entre estas informações obtidas, temos como proposta criar uma nova maneira de estabelecer uma conexão extramusical entre o público e a obra. Então dar-se-á a realização de um concerto onde teremos, para além da orquestra, uma projeção visual de viés artístico para complementação da concepção interpretativa da obra. Para tal, será realizada uma parceria com Albano José Carneiro Leal Ribeiro²¹, o qual auxiliará na concepção e criação de imagens para complementação da obra. Segue-se a descrição desse processo criativo executado em parceria com a classe de Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro.

²¹ Aluno do Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro.

3.2 Parceria: Música e Criação Artística

No momento em que tomei como ferramenta de ampliação do imaginário interpretativo a inclusão de imagens que fundamentassem a percepção da temática da obra, foi necessário encontrar formas de parcerias que pudessem ajudar na concepção e criação desse material.

A estratégia foi então procurar profissionais da área que viabilizassem a realização dessa etapa do projeto. Entrei em contato com o professor Paulo Bernardino das Neves Bastos²², o qual cedeu um momento com seus alunos para apresentação de uma proposta de parceria. Foi possível então, de maneira sucinta, expor qual a temática proposta em meu trabalho e fazer um convite para a cooperação de criação do mesmo.

No momento do encontro foi entregue para cada aluno da classe de Criação Artística Contemporânea uma Proposta de Parceria²³ (Anexo 5) na forma de documento impresso. Nesta constava o programa original da obra *Navio Negreiro* de Danilo Guanais, uma breve explanação do pontos de vista do intérprete, a análise estrutural e poética de *O Navio Negreiro* de Castro Alves, bem como a fundamentação teórica para a realização do projeto. Toda a informação contida no documento foi apresentada na forma de discurso. Para os alunos que demonstraram algum interesse, foi estabelecido uma possibilidade de contato posterior.

Após encontro e apresentação desse material aos alunos da turma de criação artística, obtive a resposta do aluno Albano Ribeiro, o qual demonstrou interesse em fazer parte da construção do projeto visual. Dá-se então início ao processo de concepção das imagens que serão utilizadas para construção do imaginário interpretativo do

²² Diretor do mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro

²³ Proposta de parceria apresentada à classe de Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro no dia 14 de abril de 2016.

Diretor/Intérprete, e do Artista²⁴ em sua construção do material visual, ambos fundamentados tanto na obra musical, quanto na poética, bases desse trabalho. Os dados a seguir são a descrição desse processo de concepção das imagens – Imaginário interpretativo.

3.2.1 Processo de concepção das imagens – Diretor de Orquestra

Será traçado nessa etapa da construção do imaginário interpretativo um paralelo entre o texto do poema de Castro Alves e as possíveis conexões com a obra musical de Danilo Guanais, conexões estas advindas da formatividade do Regente.

As imagens descritas no poema serão a base imaginativa para a interpretação da obra musical tema desse trabalho. Através do estudo dessas imagens no texto do poema, será estabelecido o caráter de cada um dos movimentos da obra musical, bem como a utilização de palavras-chave que possam aludir uma ideia musical interpretativa.

Segue-se o estudo destas imagens através da análise dos cantos do poema “*O Navio Negreiro*” de Castro Alves (2010), e sua ligação com o obra musical, *Navio Negreiro* de Danilo Guanais.

a) I Movimento “*Stamos em pleno mar*” - Primeiro Canto.

Em cada canto do poema, o sujeito poético trata um personagem central. No primeiro canto é apresentado ao leitor um primeiro cenário o qual é retratado pelo poeta com muita atenção aos detalhes. Beleza, imensidão, força. Temos o primeiro cenário descrito nas linhas do poema. o Mar é personagem principal.

²⁴ O termo Artista refere-se a Albano Ribeiro que participou como voluntário na criação do material visual utilizado neste estudo

O poeta começa descrevendo o cenário marítimo, e em seguida a relação entre este primeiro e o céu, ressaltando suas características e como se conectam por sua vastidão. Descreve então os elementos que constituem ambos cenários, *“as vagas”, “os astros”,* que *“se estreitam num abraço insano”*.

Posteriormente o sujeito poético transfere a atenção do leitor ao Barco. Aludindo alguns de seus elementos consegue fazer com que o leitor possa identificar características peculiares da embarcação. *“Abrindo velas”, “Veleiro brigue corre a flor das mares, Como roçam na vaga as andorinhas...”*

Temos a princípio um sentimento de deleite do sujeito poético ao retratar tal visão, *“Bem feliz quem ali pode nest’hora Sentir deste painel a majestade”*. *“Oh! Que doce harmonia traz-me a brisa! Que música suave ao longe soa!”*

“Homens do mar!”, a visão antes horizontal do cenário agora se foca neste novo personagem. O sujeito poético descreve como são estes homens que, com notável bravura, se lançam nessa jornada marítima. *“Rudes marinheiros”* é característica física dada a estes homens.

A contemplação do poeta não consegue acompanhar a embarcação que se afasta. *“Por que foges assim barco ligeiro”, “Oh! quem me dera acompanhar-te a esteira”*, este então introduz um novo personagem à cena, *“Albatroz! Albatroz! dá-me estas asas.”* A ave agora converte-se nos olhos do poeta.

Palavras-chave para o primeiro movimento e seus respectivos personagens: Mar - imensidão, calma; Embarcação; Marinheiros - homens fortes; Albatroz - olhos do poeta, transmissor da mensagem.

b) II Movimento “Que importa do nauta o berço, Donde é filho, qual seu lar” - Segundo Canto.

No primeiro canto do poema, o sujeito poético introduz de forma breve alguns personagens, mas é a partir do segundo canto que dá início a descrição dos mesmos. Começa então pelos homens do mar, que trocaram sua pátria pela vastidão dos oceanos e elogia estes marinheiros pela bravura de se lançarem ao mar e aos desafios de outras terras ainda por conhecer. “*Ama a cadência do verso Que lhe ensina o velho mar!*”. Ao fazer citações características de suas nacionalidades cria uma referência para se fazer conhecer a individualidade de cada um desses homens.

Do Espanhol “*as cantilenas Requebradas de langor*”; do Italiano “*Relembra os versos de Tasso*” e Romeu e Julieta, “*Canta Veneza dormente - Terra de amor e traição*”; Do Inglês, “*Marinheiro frio*” devido o espaço insular; Do Grego, a cultura clássica citada através da figura de Ulisses e do poeta Homero “*Do mar que Ulisses cortou, [...] Vão cantando em noite clara Versos que Homero gemeu...*”; e os Franceses, “*Canta os louros do passado / E os loureiros do porvir!*”.

Palavras-chave para o segundo movimento e seus respectivos personagens: homens do mar, bravura

c) III Movimento “Desce o espaço imenso, ó águia do oceano!” - Terceiro Canto.

O menor dos cantos. “*Desce do espaço imenso, ó águia do oceano! Desce mais ... inda mais... não pode olhar humano Como o teu mergulhar no brigue voador!*” Através dos olhos do Albatroz, o poeta pode agora ver o que acontece dentro do navio. Aqui são exprimidos os horrores que ocorrem ali. A realidade à parte das belezas vistas, de uma perspectiva distante, descritas anteriormente no primeiro e segundo

canto. *“Mas que vejo aí... Que quadro de amarguras! É canto funeral!... Que tétricas figuras!... Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!”*. O sentimento agora é de horror e indignação.

Palavras-chave para o terceiro movimento e seus respectivos personagens: Interior da embarcação - local de dor, infâmia, maldade. Sentimentos de indignação e horror; Escravos - tétricas figuras.

d) IV Movimento “Era um sonho dantesco... o tombadilho” - Quarto Canto.

Temos nesse canto a descrição enfática do que ocorre no interior da embarcação. De acordo com a visão do poeta, o navio é retratado como uma versão do Inferno de Dante onde não vão parar apenas os mortos, mas os vivos. Mortos-vivos. Todas as figuras de linguagem aqui remetem a dor, tortura, falta de esperança. Começa a descrição dos dois personagens mais importantes, os homens do mar, os escravos e seus papéis nessa horrenda realidade.

A cor vermelha referida na primeira estrofe remete ao sangue resultado dos castigos cometidos ali. Em seguida temos a imagem da mulher, meninas violadas, mães que seus bebês precisam amamentar, não com leite, mas com o próprio sangue. *“Negras mulheres, suspendendo às tetas Magras crianças, cujas bocas pretas Rega o sangue das mães: Outras moças, mas nuas e espantadas, No turbilhão de espectros arrastadas, Em ânsia e mágoa vãs!”*. Se, em meio a fraqueza um velho cai ao chão, *“Ouvem-se gritos... o chicote estala”*.

Com tanta desumanidade e sofrimento, a multidão de escravos faminta e exausta, chora, delira, até dança, mentes confusas, enlouquecidas. O capitão é o mandante dos martírios, *“Vibrai rijo o chicote, marinheiros! Fazei-os mais dançar!...”*. Ouvem-se as preces e, como se Deus não ouvisse, *“Ri-se satanás!”*.

Palavras-chave para o quarto movimento e seus respectivos personagens: Capitão e Marinheiros - desumanos, aqueles que infligem dor e miséria; Escravos - sofrimento, dor, delírio.

e) V Movimento “*Senhor Deus dos desgraçados*” - Quinto Canto.

O sujeito poético aqui, ao presenciar tanta maldade, impunidade, roga a Deus em desespero, “*Senhor Deus dos desgraçados! Dizei-me vós, Senhor Deus! Se é loucura... se é verdade Tanto horror perante os céus?! “*Pede ao mar, que com tanta beleza, apague essa mancha. Roga as - estrelas, aos astros, tempestades, tufões, “*Varrei os mares!*”.

Dois momentos são postos em oposição, um passado de liberdade e um presente de aprisionamento. Relembra a história destes homens, filhos do deserto, guerreiros ousados, “*Ontem simples, fortes, bravos. Hoje míseros escravos*”, mulheres, agora sem esperança, “*Que sedentas, alquebradas, De longe... bem longe vêm... Trazendo com tíbios passos, Filhos e algemas nos braços, N'alma — lágrimas e fel...*”

É então descrito detalhadamente nas linhas desses versos a situação em que se encontravam os escravos no interior do navio negreiro. “*Sem luz, sem ar, sem razão*”, “*E a fome, o cansaço, a sede... Ai! quanto infeliz que cede, E cai p'ra não mais s'erguer!...*”, “*Hoje... o porão negro, fundo, Infecto, apertado, imundo*”, “*Ontem plena liberdade, A vontade por poder... Hoje... cúm'lo de maldade, Nem são livres p'ra morrer*”.

Palavras-chave para o quinto movimento e seus respectivos personagens: Passado e Presente, Liberdade prisão; Indignação.

f) VI Movimento “Existe um povo que a bandeira empresta” - Sexto Canto.

O poeta, finaliza com este sexto canto recitando um intenso lamento dirigido a sua pátria a qual faz uso de práticas de escravatura para “erguer” o país. *“Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta, Que impudente na gávea tripudia? Silêncio. Musa... chora, e ca tanto Que o pavilhão se lave no teu pranto! ...”*

Como pode uma nação inteira se manter indiferente a tamanha atrocidade, uma bandeira que antes foi símbolo de um povo vitorioso, hoje servir apenas de mortalha. O Sujeito poético finaliza com um pedido à nação, envolto de vergonha e indignação, *“Extingue nesta hora o brigue imundo O trilho que Colombo abriu nas vagas, Como um íris no pélagos profundo! Mas é infâmia demais! ... Da etérea plaga Levantai-vos, heróis do Novo Mundo! Andrada! arranca esse pendão dos ares! Colombo! fecha a porta dos teus mares!”*.

Palavras-chave para o sexto movimento e seus respectivos personagens: Nação Brasileira, passado de glórias, Mudança; Pedido de Fim da Escravatura.

3.3 Processo de concepção das imagens – Criação Artística

Nesse ponto da construção do imaginário para implementação do projeto, temos a atuação do Artista, Albano Ribeiro, o qual concebeu a interpretação visual do *Navio Negreiro*.

Para que o mesmo tivesse ferramentas para fundamentar sua concepção da obra musical foi necessário compartilhar o máximo possível de informações, tanto de viés bibliográfico – Manuscritos do Compositor, Análises do Poema, Análises da Partitura – como também intelectual – Impressões do Diretor/Intérprete, Relação Poema/Música

na ótica do Diretor/Intérprete. Após essa troca de informações o Artista deu início ao seu processo formativo.

Em depoimento (Anexo 6) o mesmo explica seu processo construtivo o qual teve como ponto de partida o estudo do poema de Castro Alves. Como a temática do poema é bastante específica, optou por buscar filmes que retratassem o tema da *escravidão*. Após refletir sobre alguns materiais que abordavam exclusivamente o tema proposto no poema, findou por optar por um filme denominado “O Descobrimento do Brasil”. Apesar deste não abordar apenas o tema da escravidão, as imagens do mar, da embarcação, dos marinheiros, apresentadas no filme acabaram por revelar uma ótica mais detalhada de um cenário, o qual seria uma base mais ampla para criação de um imaginário.

Como num primeiro momento foi possível compartilhar com o Artista quais eram minhas intenções como intérprete da obra e, quais eram as ‘imagens’ e atmosferas que gostaria de comunicar em determinados trecho da obra musical, este opta por criar um plano com sequências de imagens, o mais subjetivas possíveis, mas sempre com atenção em manter as ideias e emoções pertinentes a cada trecho musical.

Por fim se faz importante salientar que, o trabalho do Artista aqui tem como meta acrescentar camadas às já estabelecidas até então através da relação entre o poema, a música e por fim o vídeo, trazendo assim a linguagem que faltava para complementação do imaginário do público que estará assistindo ao concerto.

PARTE II ABORDAGEM PRÁTICA

4. IMPLEMENTAÇÃO DO PROJETO

4.1 Cronologia das atividades

Nomeadamente e por ordem de acontecimentos temos a seguinte listagem de atividades realizadas no momento da implementação do projeto.

- Estudo de todos os materiais disponíveis: Partituras, Manuscritos, Poema, Vídeos;
- Análise Formal da Obra musical *Navio Negreiro* do compositor Danilo Guanais;
- Análise Formal, Semântica e Poética do poema *O Navio Negreiro* do escritor Castro Alves;
- Definição de abordagem interpretativa: Orquestra e Vídeo.
- Proposta de Parceria: Busca por um aluno voluntario do curso de Criação Artística Contemporânea para concepção e implementação de um vídeo que fundamente e agregue informação interpretativa para realização de recital.
- Reunião com Albano Ribeiro – voluntário – para discussão de ideias de interpretação a respeito da obra. Um momento para explicar o ponto de vista musical da obra em questão e tornar mais claro para ambos, diretora de orquestra e designer, suas maneiras de visualizar a arte e de que forma cada um a concebe.
- Primeiros esboços do vídeo.
- Diálogos por e-mail para troca de ideias.
- Segunda reunião. Esclarecimento de pontos específicos para aprovação das imagens.
- Resultado final do vídeo cuja construção foi baseada em uma das gravações do *Navio Negreiro* em mp3 para que fosse possível mensurar duração média da obra.

- Execução do projeto enquanto obra de arte. Processo de construção do Recital.

4.2 Formação da Orquestra

Com apoio da Universidade de Aveiro, a qual disponibilizou músicos que constituem o corpo de docentes da instituição, agregado a convites pessoais feitos diretamente à músicos, alunos do DeCA, colegas de estudo cultivados ao longo desses dois anos de curso, como também alunos do conservatório de música de Aveiro, foi reunido um grupo para realização dos ensaios do *Navio Negreiro*.

Tendo em vista o pouco tempo e disponibilidade reduzida dos músicos voluntários para a realização do projeto, após o estudo detalhado da obra foi elaborado um planeamento para a realização dos ensaios com a orquestra cujo foco residia na resolução das possíveis dificuldades técnicas, tanto no que diz respeito aos músicos quanto a técnica gestual do diretor de orquestra.

Para planejar a quantidade de horas necessárias para realização destes ensaios, bem como quais instrumentos deveriam ensaiar em grupo ou separadamente, foi feito um estudo de atuação de cada um desses naipes o qual verificava a frequência com que estes estavam em plena performance ou em espera (Anexo 3).

Temos a seguir o resultado desse trabalho que prevê a quantidade de horas para cada naipe e quais as possíveis combinações de instrumentos para realização dos ensaios, visando uma melhor compreensão da estrutura melódica, harmônica e estrutural da obra no momento de preparação da mesma.

4.3 Planejamento para a realização dos ensaios

As horas de ensaio previstas para cada naipe foi estabelecida com base em combinações que viabilizassem a efetividade no momento do estudo da obra musical. Foram então formados três grandes grupos para ensaios de naipe. O primeiro, composto pelas *Madeiras*, juntamente com Percussão 2 e Contrabaixo. No segundo temos os *Sopros*, juntamente com o Piano, o Tímpano e as Percussões 2 e 3. Por fim, o terceiro grupo composto pelas *Cordas*. Estes três grupos de ensaio teriam 02h30min de ensaio cada.

No que abrange os ensaios previstos com orquestra completa, seriam realizados três encontros sendo um para cada movimento da obra musical, com 2h duração cada. Ao finalizar os ensaios de naipes, dá-se a realização de um Ensaio Geral com 1h30min de duração. Esse planejamento totaliza três dias de trabalho nos quais seriam realizados ensaios em *Tutti* pela manhã e ensaios de naipe à tarde.

Após estabelecido o plano para realização dos ensaios, se fazia necessário demarcar na partitura alguns pontos que por ventura pudessem requerer mais atenção no momento dos ensaios. Esses pontos são trechos da obra cujo nível de dificuldade de execução pode ser elevado, podendo compreender questões de afinação, dificuldades em estabelecer células rítmicas, direcionamento melódico entre outros temas. Estabelecer esses pontos previamente funciona como um diagnóstico, cuja finalidade é preparar o Diretor de orquestra para solucionar problemas o mais rapidamente possível, ou ainda combatê-los antes da possibilidade de que ocorram.

É importante ressaltar que essas dificuldades técnicas podem surgir tanto no que diz respeito a orquestra quanto com o próprio Diretor no momento do ensaio. Por isso, fazer uma análise, não somente da atuação musical da orquestra, mas também da Direção, no que abrange

a técnica de regência ou assuntos de caráter musical e interpretativo, é de extrema importância para um bom desenvolvimento do momento do ensaio.

Como resultado deste estudo da partitura, seguem tabelas com os pontos que podem vir a requerer mais atenção por parte do Diretor de orquestra para realização dos ensaios do *Navio Negreiro*. Estas tabelas estarão divididas de acordo com o planejamento de ensaio descrito anteriormente, e cujos naipes já foram previamente estabelecidos.

Primeiramente segue a tabela com os apontamentos de estudo para o naipe das *Madeiras*:

MADEIRAS
I e II MOVIMENTOS
✓ Compasso 13 a 26 – Diálogo entre as madeiras; Afinação Fagote.
MADEIRAS + PERCUSSÃO + BAIXO
✓ Compasso 39 a 44 – mudança de fórmula de compasso; atenção aos instrumentos: flauta, clarinete, fagote, percussão 2, percussão 3, Baixo.
✓ Compasso 42 a 73 – Precisão Rítmica em 5/8.
III e IV MOVIMENTOS
✓ 76 a 109 – Equilíbrio Sonoro
V e VI MOVIMENTOS
✓ compassos 99 a 109 – Atenção as Anacruses
✓ compassos 116 a 120 – Ritmo complexo

Tabela 3: Ensaio de naipe - Madeiras. Pontos de ensaio

Em sequência, temos respectivamente os apontamentos de estudo para o naipe dos *Sopros e Cordas*:

SOPROS + PERCUSSÃO 2 e 3
I e II MOVIMENTOS
✓ compassos 36 a 111 – Atenção a mudança na fórmula de compasso no compasso 99.
SOPROS + PIANO + TÍMPANO + PERCUSSÃO 2 e 3
III e IV MOVIMENTOS
✓ compassos 1 a 40 – Precisão Rítmica.
SOPROS + PIANO
V e VI MOVIMENTOS
✓ compassos 78 a 88 – Definir a melhor articulação; Precisão Rítmica.
✓ compassos 89 a 96 – Atenção às Tercinas.
✓ compassos 174 a 227 – Precisão Rítmica; Atenção à mudança na fórmula de compasso no compasso 219.
✓ compassos 179 – Trompetes, atenção à sobreposição rítmica. Manter tempo das colcheias.

Tabela 4: Ensaio de naipe - Sopros. Pontos de ensaio

CORDAS
I e II MOVIMENTOS
<ul style="list-style-type: none"> ✓ compassos 27 a 38 – Afinação. ✓ compassos 50 a 73 – Afinação. ✓ compassos 74 a 100 – Afinação; Precisão Rítmica; <i>Pizzicato</i>.
III e IV MOVIMENTOS
<ul style="list-style-type: none"> ✓ compassos 1 a 6; 33 a 40 – Precisão Rítmica. ✓ compassos 68 a 122 – Precisão Rítmica. ✓ compassos 118 a 119 – Salto, afinação e Precisão Rítmica.
V e VI MOVIMENTOS
<ul style="list-style-type: none"> ✓ compassos 51 a 70 – Afinação. ✓ compassos 81 a 109 - Precisão Rítmica. Atenção ao compasso 102. ✓ compassos 179 a 223 - Precisão Rítmica, mudança de compasso. ✓ compassos 184 a 187 – Atenção a sobreposição rítmica. Manter tempo das colcheias. (Assim como os trompetes no compasso 179).

Tabela 5: Ensaio de naipe - Cordas. Pontos de ensaio

Todos os pontos assinalados nas tabelas anteriores dizem respeito ao estudo coletivo da orquestra no momento dos ensaios de naipe. É certo que se faz necessário um estudo individual prévio dos músicos para que estes ensaios possam decorrer com mais fluidez e para que isso ocorra cada um deve buscar quais são os pontos na obra musical que podem vir a necessitar uma maior atenção. Sendo assim, não é de costume que o Diretor indique pontos específicos de estudo para cada instrumento em particular, mas devido ao pouco tempo disponível para realização de

um recital com músicos voluntários, algumas indicações direcionadas a um instrumento específico podem ser de grande valia.

No caso do *Navio Negreiro*, temos no Piano uma peça fundamental em muitas passagens da obra, funcionando por muitas vezes como um instrumento solista. Por esse motivo, foram separados alguns trechos para estudo individual do Piano por ser este, ferramenta para mudanças repentinas de *andamento* e caráter musical. Temos então estes trechos na tabela a seguir:

PIANO + TÍMPANO + PERCUSSÃO 2
I e II MOVIMENTOS
✓ compassos 111 a 114.
PIANO
V e VI MOVIMENTOS
✓ compassos 56 a 78 (transição de tempo para o piano).
✓ compassos 71 a 77; 82 a 100; 114 a 145; 159 a 179; 211 a 224 – Precisão Rítmica (estudo individual importantíssimo).

Tabela 6: Ensaio de naipe Piano. Pontos de ensaio

Estando estabelecidos os pontos de estudo para Orquestra, partimos para o estudo individual do Diretor de orquestra e sua preparação para prevenir possíveis dificuldades interpretativas no *Navio Negreiro*. Os trechos a seguir ressaltam estas passagens onde podem se fazer necessárias adequações técnico gestuais para facilitar a compreensão rítmica, bem como possíveis sugestões metronômicas e de articulação baseadas em, conceitos interpretativos construídos ao longo da

concepção da obra, questões de caráter de um estilo musical, bem como diálogos com o compositor.

Após o estudo da relação texto-música e sua resultante interpretativa, que corresponde à busca pela criação de um paralelo entre as imagens referidas no texto e a construção de um caráter musical para cada movimento da obra, foi necessário rever questões de execução musical descritas na partitura.

Já no I Movimento, apesar das notações indicarem como referência metronômica a semínima = 90, opto por manter uma velocidade de 72 entendendo que, com esse andamento, é possível refletir melhor o caráter estabelecido para este movimento. As relações texto-música previamente estabelecidas, buscam remeter, tanto os músicos que compõem a orquestra, como o ouvinte, a um cenário onde, a junção dos personagens, céu, mar e embarcação descritos no poema, retratar um ambiente sonoro cujo caráter pode ser definido por, calmo, pacífico, com sentido de descoberta.

Vale salientar que essa decisão quanto ao andamento, não ocorre de forma aleatória ou apenas baseada nas “vontades” do intérprete, sendo antes compartilhada com o compositor da obra.

A partir do compasso 41, temos uma transição rítmica onde se encerra uma fórmula de compasso em 4/4 e começa outra em 5/8. Para efetuar tal transição, como não existe uma indicação metronômica aqui, subentende-se que se mantêm colcheia = colcheia e, a velocidade que era de 72, dobra automaticamente. Para o gestual dessa nova seção temos duas possibilidades de divisão interna que ocorrem simultaneamente. Estando o clarinete com divisão rítmica interna de 2+3 e o contrabaixo em 3+2 temos então um desafio no que diz respeito à técnica gestual e a orientação desse gesto.

CLARINETE

FAGOTE

PERCUSSÃO 2

CONTRABAIXO

Exemplo 10: Aplicação de técnica gestual – partitura *Navio Negroiro*, I Movimento, comp. 41 a 44)

Foi necessário adotar uma forma gestual ternária onde a primeira e segunda colcheias então no tempo 1 (para baixo), a terceira colcheia no tempo 2 (direita), e as colcheias 4 e 5 no tempo 3 (para cima). Com essa forma de marcação do compasso é possível manter um controle mais eficaz de todos os naipes em questão. O retorno para a fórmula de compasso 4/4 que ocorre no compasso 99 deste mesmo movimento ocorre da mesma forma que a transição anterior. Mantêm-se o valor da colcheia do tempo anterior que era de 5/8 o que gera a desaceleração necessária para a nova seção.

Outra questão metronômica ocorre no III Movimento. Neste, não existe qualquer indicação metronômica. A princípio, foi o observar da gravação da estreia da obra, minha primeira referência para estipular uma velocidade para este movimento. Posteriormente, um diálogo com o Diretor da orquestra, o qual realizou a interpretação do *Navio Negroiro* pela primeira vez, confirmou que a velocidade adotada foi previamente aprovada pelo compositor. Sendo assim, fica registrado a Semínima = 160.

FLAUTA



PANDEIROLA

The first staff of music is in 4/4 time. It begins with a whole rest. The melody starts on a half note G4, marked *pizz.* and *mf*. This is followed by a half note F#4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and finally a half note F#3. The staff ends with a repeat sign.

Baseado no Exemplo 11 (ver imagem), todas as vezes que o tema, apresentado pela flauta, o qual posteriormente se repete em outros instrumentos, for executado, é necessários assumir uma ligadura

94

(articulação), entre a 4^a e 5^a concheia, mantendo-se a mesma ideia nos motivos posteriores. Todo esse motivo deve ser executado de tal forma que, as notas sejam bem articuladas e perceptíveis, não com acentos, ou ataques, mas antes deixando-as mais desconectadas, leves. Para tal, basta que o valor real das mesmas não seja mantido, mas antes, reduzidos.

Os últimos pontos a serem mencionados estão nos movimentos V e VI. Como ocorrera antes, por não haver marcação metronômica na mudança entre estes, subentende-se que se mantêm colcheia = colcheia e, a velocidade que era de Semínima = 80, dobra automaticamente. A partir do VI movimento teremos então um gesto binário para a condução do compasso 4/8 descrito na partitura.

Para além desse último ponto, o trecho que compreende o compasso 187 a 218 também do VI movimento, traz consigo uma sobreposição rítmica cuja execução, aparentemente simples, requer uma técnica gestual clara para que o mesmo seja executado precisamente.

Temos as madeiras em *tercinas*, percussão com grupos de semicolcheias, e cordas com grupos de colcheias. Manter essa seção ritmicamente conectada é fundamental. Segue um trecho como exemplo:

MADEIRAS



TIMPANO



PERCUSSÃO



CORDAS



Exemplo 12: Aplicação de técnica gestual – partitura *Navio Negroiro*, V Movimento, comp. 187 a 218

4.4. Ensaios *Navio Negroiro* - Relatório²⁶

Após realização dos ensaios com a orquestra foi possível redigir um relatório que serviria como base para a continuação do estudo deste projeto de mestrado nos encontros que seriam realizados posteriormente. Este material está baseado nas experiências advindas dos momentos dos ensaios, anotações na partitura e análise das gravações destes mesmos ensaios realizados nos dias 11, 12 e 13 de julho/2016. Passo então à descrição de todo processo de realização dos ensaios com Orquestra para a realização do *Navio Negroiro*.

Com a colaboração de músicos voluntários, a formação da orquestra se deu da seguinte forma: Naípe das *Cordas* composto por 3 violinos I, 3

²⁶ Para que pudesse haver avaliação da disciplina *Seminário*, como também para futura observação de dados que pudessem auxiliar na realização de outros ensaios, foi necessário a inscrição de um relatório de ensaio.

violinos II, 1 viola, 1 contrabaixo. Seriam necessários, 4 Violinos I, 4 Violinos II, 2 Violas, 2 Violoncelos, 1 Contrabaixo, formação que infelizmente não pode ser atingida devido a possibilidade reduzida de colaboradores; Naípe dos *Sopros* composto por 1 Flauta/Flautim, 1 Oboé, 1 Clarinete, 1 Fagote, 1 Trompete, 1 Trombone Baixo; Naípe de *Percussão* composto por Tímpanos, Percussão 1, Percussão 2 e Percussão 3; e por fim, um Piano.

Dos instrumentistas supracitados que se disponibilizaram para realização dos ensaios, alguns, por motivos superiores, não puderam se fazer presentes em todos os três dias de ensaios o que acabou por limitar em parte o desenvolvimento do trabalho no que diz respeito a noção da obra como um todo – Aspectos harmônicos, estruturais, rítmicos. Destes ausentes faço aqui menção como também das datas as quais não foi possível o comparecimento: Trompete – dia 11, Oboé – dia 11, Tímpanos – dia 11 e 12, Percussão 1 e 2 – dia 11.

Mesmo que, no momento dos ensaios, não se pôde contar com a formação ideal da orquestra, ainda assim foi possível ter uma ideia mais clara da obra, bem como de seus pontos críticos, nomeadamente afinação, ritmo, equilíbrio sonoro, caráter. Um ponto importante a salientar desses encontros era o ambiente de ensaio agradável, perceptível através da receptividade dos músicos para com a obra, bem como para com o Diretor. A cada ensaio, apesar do pouco tempo, foi possível perceber como o *Navio Negreiro* tomava forma. Conseguir manter o mesmo grupo para realização do próximo encontro que compreenderá a realização do recital final será um grande diferencial para conseguir manter, tanto o trabalho realizado como o bom ambiente dos ensaios alcançados nesse primeiro momento.

4.5 Ajustes e correções necessárias - Apontamentos por Movimento

No que abrange os Movimentos I e II, mais precisamente sobre a velocidade do *andamento* previamente estabelecida no início da obra, têm-se a Semínima = 72. Opto aqui por uma velocidade da Semínima = 66, aproximadamente, entendendo assim que, tanto as frases melódicas bem com o caráter definido para este momento da obra tornam-se mais claros. Um ponto importante a recordar é a manutenção do tempo.

A velocidade tende a diminuir tornando o tempo de execução ‘arrastado’, preso. É preciso atenção ao gesto para que o mesmo não ocorra de maneira muito verticalizada e pesado. Procurar horizontalizar mais esse gesto evidenciando o primeiro tempo ajudará na manutenção do andamento da obra. A atenção às subdivisões desnecessárias é fator imprescindível. Lançar mão desta técnica apenas quando se fizer necessário, mantendo sempre o cuidado com a estabilidade do corpo.

Fazendo então menção de pontos específicos desses dois primeiros movimentos (Anexo 2) que necessitarão algum trabalho nos futuros ensaios temos respectivamente, no I Movimento, letra “A”, buscar contraste do que é melódico, apresentado nas *Madeiras*, e rítmico apresentado pelo Fagote, Viola e Contrabaixo; no compasso 28, cuidado com a atuação das *Cordas*, observando a afinação, direção melódica e dinâmicas enfatizando o caráter misterioso e mantendo a tensão em toda a frase.

Temos no compasso 41 a mudança da fórmula de compasso 4/4, para 5/8. É necessário manter o tempo da colcheia, [colcheia = colcheia] para realizar essa transição. Neste mesmo ponto uma sobreposição rítmica onde os *Sopros* têm subdivisões internas dos tempos em 2+3, as *Cordas* em 3+2, e a Percussão com acentos nos tempos 1 e 4. A adoção de uma forma de regência ternária [2 + 1 + 2] traz melhores resultados

para compreensão da orquestra. *Cordas e Madeiras*, no compasso 53, devem manter a tensão nas notas longas, não decrescendo no fim da frase, mas antes, direcionar o som; no compasso 58, atenção às *Cordas* e sua execução rítmica, principalmente os Violinos I e II.

Na letra “D”, o Trompete tende a atrasar as semicolcheias, já as *Cordas* devem estar atentas à primeira colcheia do compasso, executado pelos contrabaixos, como também a segunda colcheia, tempo posterior dos violoncelos para uma realização precisa de seus *Pizzicatos*. Tímpanos, na letra “E”, não atrasar as semicolcheias. No compasso 98 temos a mudança da fórmula de compasso 5/8 para 4/4. Valorizar técnica em uso de gesto ativo e gesto passivo para executar as entradas com precisão.

Compasso 108, *Madeiras e Metais*, atenção a afinação e dinâmica. Em geral, no momento dos *crescendos*, ocorre o desequilíbrio. Para conseguir maior contraste é necessário, antes de efetuar apenas um grande *crescendo*, partir primeiramente de um *piano* significativo. Na letra “I”, atenção a afinação *Madeiras*; em “J”, afinação das *Cordas*. Por se tratar de um trecho superagudo, o que caracteriza um problema de afinação quando realizado por um *naípe* completo, toda essa seção será executada com apenas 1 instrumentista de cada *naípe* das *Cordas* mantendo assim a qualidade sonora da obra.

Um último apontamento desse movimento trata da afinação entre Fagote e demais *Madeiras* no compasso 168. Um estudo dos acordes que compreendem a estrutura harmônica desse trecho pode ajudar a compreensão e interiorização da afinação.

Passando para os Movimentos III e IV, a maior dificuldade aqui é mesmo técnico gestual. É preciso estudar as fórmulas de compasso e sua execução, 5/4 (3+2) com gestos curtos e precisos. A velocidade assumida aqui é de Semínima = 144. Assim como nos movimentos

anteriores, é preciso definir bem as dinâmicas, principalmente os *crescendos* partindo de um *piano* expressivo para conseguir contraste sem desafinar.

O *Samba*, gênero musical utilizado a partir do compasso 42, cuja fórmula de compasso está escrita em 4/4, deve ser regido a dois pois é esta a maneira mais eficaz de se conseguir as acentuações características desse gênero. A articulação e a leveza da flauta devem ser imitadas pelos demais sopros que tem o mesmo tema. Um Gestual muito grande nessa seção, resultará em atraso no andamento. Deve-se então diminuir o gesto e manter tempo, buscando o *Swing* característico do samba.

Por fim, nos Movimentos V e VI é requerida muita precisão rítmica. Os pontos específicos de estudo aqui são: *Tutti* a partir do compasso 89. Atenção ao primeiro tempo dos tímpanos. As notas aqui devem ser mais curtas fazendo sempre a manutenção do tempo para não atrasar o retorno do primeiro tempo. Outro ponto que requer atenção está nas tercinas compreendidas entre *Cordas* e *Madeiras*. Todo esse trecho requer atenção os tempos e suas conexões inseridas no diálogo entre os *Naipes*. Ver também precisão das *Cordas* no compasso 102; Afinação da Flauta nas regiões agudas a partir do compasso 114; Compasso 179 que compreende o tema no trompete, buscar leveza e direcionamento das frases melódicas. *Cantabile*. O mesmo caráter deve ser imitado pelas *Cordas* no compasso 187, e pelos *Sopros* no compasso 211.

Fazendo um breve panorama dos resultados positivos que puderam ser observados nos momentos de ensaio, temos no *naípe* de *Sopros*, uma ótima leitura, muita qualidade nos ataques, nas articulação e execução das dinâmicas. Efetivamente um ótimo *naípe*. Uma observação para este grupo seria melhorar o diálogo entre si, quando tocam todos o mesmo tema mantendo a mesma articulação e dinâmica. Nas *Cordas*, trechos que imaginava serem mais complexos foram bem executados.

No geral tinham boa afinação e leitura. Alguns pontos específicos seriam, especificamente para os Violinos II, conseguir maior conexão com os Violinos I, tendo atenção com as articulações, ataques e dinâmicas; As Violas devem estar atentas à manutenção dos tempos pois existe uma tendência a atrasar nas tercinas e passagens rápidas em *Tutti*;

Passando para o naipe da Percussão, assinalar com clareza na partitura onde deve ser usado o *Prato Suspenso* ou *à Dois*. Como na partitura não está bem definido, foi necessário estabelecer de acordo com meu parecer interpretativo quanto Diretora da Orquestra; Tímpanos, ótima leitura do timpanista. Em um ou outro ponto existia uma tendência a atrasar em grupos de semicolcheias. Um estudo prévio dos movimentos V e VI ajudará a corrigir esses deslocamentos de tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao dar início a esse projeto, cuja intenção era evidenciar a importância formativa do intérprete musical, bem como o percurso que o mesmo precisa percorrer para chegar ao ponto de criar uma nova leitura da obra de arte, foi possível estabelecer novas propostas no que diz respeito aos caminhos da interpretação e obtenção de dados que fundamentassem a mesma.

Através do estudo com base em importantes referenciais filosóficos, mais precisamente que abordam a temática *Estética da Arte*, foi possível compreender e estabelecer conceitos a respeito do percurso da criação de uma obra de arte, como também de sua reevocação. O primeiro contato entre obra e autor, e os que se seguem, entre obra e intérprete.

Entender que, é importante fazer uso de todas as ferramentas possíveis para fundamentação de uma interpretação, no que diz respeito à necessidade de ser fiel ao compositor, à partitura, ao estilo composicional, à própria obra musical, mas também à sensibilidade formativa do próprio intérprete, e sua capacidade criativa, não perdendo nenhuma dessas possibilidades, foi o resultado de uma nova forma de abordar a construção da obra de arte.

É certo que para alcançar essa maneira de conceber o percurso de reconstrução da obra musical, foi preciso entender todos os elementos que fundamentaram esse fazer. Autor, Obra, Intérprete e Interpretação, tornam-se uma cadeia de acontecimentos que deixa um rastro de individualidade e coletividade sempre que a obra é novamente colocada em prática. A tutoria do autor sobre a obra termina quando começa a atuação do intérprete, que por sua vez, desaparece quando essa nova interpretação chega aos ouvidos do espectador. E se reinicia o ciclo. Aí reside a beleza da obra de arte, nesse caso, Obra de Arte Musical. Está

em sua impressionante possibilidade de renascimento sempre que é colocada em sob uma nova perspectiva.

Todos estes personagens que compõem o ciclo formativo da arte, têm algo a dizer sobre o seu processo criativo e suas funções. Realizar um estudo detalhado de cada um deles serve de respaldo para a nova construção da obra. Temos então no processo de estudo desses personagens, bem como na análise dos mesmos, uma forma de estabelecer um campo de trabalho que fundamente a nova interpretação.

Após haver percorrido todo o caminho para formação de um conceito interpretativo, foi possível estabelecer qual seria a abordagem para a realização do *Navio Negreiro*, do compositor Danilo Guanais. Um concerto cujo objetivo é, através da obtenção de informações advindas do compositor, análise da obra propriamente dita, análise do texto do poema de Castro Alves, além da formatividade do Intérprete, construir um panorama musical constituído pela performance da Orquestra, agregada a uma segunda camada interpretativa, apresentada através de um material visual.

Para isso, em paralelo a apresentação do *Navio Negreiro* através da orquestra, dar-se-á a exibição de um vídeo cujas imagens representam de forma abstrata, o conteúdo do poema (Anexo 7) de Castro Alves, para que se possa fornecer ao espectador, mais um extrato de comunicação no momento da apreciação da obra musical.

Todo o estudo realizado para realização desse recital tem como objetivo, expor a obra musical, em uma nova perspectiva, entendendo que a comunicação da mesma é parte do processo interpretativo, e que esta mesma comunicação é a responsável pela perpetuação da obra.

Para a pessoa do intérprete é necessário compreender que sua atuação sobre a obra musical é ativa e não passiva. Além de todas as características já existentes na obra musical, serão impressas também as desse novo contato, o que tornará, por sua vez, esse novo processo interpretativo único.

Como resultado dessa experiência musical ficam, dados relevantes sobre a obra e sua estrutura formal e estética; a abordagem analítica do poema de Castro Alves e sua influência para compreensão e posterior construção do imaginário interpretativo da obra musical; informações advindas do Compositor em seu papel formativo como primeiro autor; e por fim, o Intérprete e seu ponto de vista em relação a experiência que foi obtida ao realizar sua leitura do objeto de arte e realização da mesma por meio do recital.

Meu desejo é que esse estudo possa, não apenas servir de base para um conhecimento material da obra *Navio Negreiro*, mas antes um estímulo para que, os próximos ativos nesse círculo interpretativo possam deixar também sua marca indelével na obra de arte fazendo com que a mesma continue a existir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aloan, R. (2008). *A Organologia e a Adaptação Timbrística na Música Armonial*. Monografia, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Barthes, R. (2004). *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes.

Bíblia de estudo NTLH (2011). *Nova Tradução na Linguagem de Hoje*. São Paulo: Paulinas

Bezerra, R. (2002). [Entrevista com Danilo Guanais]. *Abordagem Analítico - Interpretativa da Sonatina*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte.

Croce, B. (1912). *Estetica como Scienza dell'espressione e Linguistuca Generale*. Milano: Adelphi. Obra original, 1902).

Cardeal, S. (1999). *Castro Alves. O Navio Negreiro: Primórdios do fantástico Brasileiro*. Bahia: EX! Editora. Disponível em : https://books.google.pt/books?hl=ptPT&lr=&id=LTrYCwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT4&dq=castro+alves&ots=Q5laRqDgA&sig=cepauUpuzI2_uRGzK43YO7ZjdE&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. (Obra original. 1869).

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (2006). Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Acedido em 20 de julho de 2015. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/>

Diniz, A. (2006). *Almanaque do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor

Encyclopedia Britannica (2014). Acedido em 10 de janeiro de 2016. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Dante-Alighieri>

Fernandes, A. (2010). *Análise do poema “O Navio Negreiro”, de Castro Alves*. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=owtgmxi1ZbIC&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Filho, E. (1992) *Moral e história em John Locke*. Fortaleza. Editora: Loyola. Acedido em 03 de outubro de 2016.

Disponível em:

<https://www.estantevirtual.com.br/b/edgar-jose-jorge-filho/moral-e-historia-em-john-locke/1870704112>

Foucault, M. (1998). *¿ Qué es un autor?* Cordoba: Litoral.

Fubini, E. (2008). *Estética de la música* (F.Campillo, Trad.) Madrid: A. Machado Libros.

Guanais, D. Currículo do sistema currículo Lattes. [Brasília], 05 jun. 2014. Disponível em:

<<http://lattes.cnpq.br/7050356573487910>>.

Acedido em: 24 set. 2015

Grove, G.(Ed.). (1904). *Dictionary of Music and Musicians* (1ºed.Vol. 1). London: public domin. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Dictionary_of_Music_and_Musicians_\(Grove,_George\)](http://imslp.org/wiki/Dictionary_of_Music_and_Musicians_(Grove,_George))

Yolton, J. (1996). *Dicionário Locke/John W.Yolton*. (Á. Cabral, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Link:

https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=M3-5zdXPkwEC&oi=fnd&pg=PA9&dq=related:jYdu_O6NGokJ:scholar.google.com/&ots=9q6ans96Um&sig=U5jGrHpqKBil1b5fuBAwFBR5HE4&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Heidegger, M. (1977). *A origem da obra de arte*, Lisboa: edições 70.

Hanslick, E. (2011). *Do Belo Musical. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons* (3ª ed) (A. Morão, Trad) Covilhã: Coleção: Textos Clássicos de Filosofia. Universidade da Beira Interior. (Obra original publicada em 1854).

Nobrega, A. (2007). A Música no Movimento Armorial. *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*, (1372 – 1385). Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_APNobrega.pdf

Pareyson, L. 1918-1991. (1993). *Estética: Teoria da formatividade* (E. Alves, Trad.) Petrópolis, RJ: Vozes.

Pareyson, L. (1997). *Os problemas da estética*. (3ªed.) São Paulo: Martins Fontes.

Sadie, S.(Ed).(1994). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. (E. Francisco Alves, Trad.).Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Silva, S. (2012). Castro Alves na Cultura Brasileira. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Schneider, M. (2015). Victor Hugo: a face oculta de um gênio. *Anais do XIII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, (37-43). Disponível em:
http://www.miniweb.com.br/literatura/Artigos/imagens/victor_hugo/facce_oculta.pdf

Suassuna, A. (1974). *O Movimento Armorial*. Recife: Universitária da UFPE.

Zepelin Produções Musicais (2010). *Mostra Armorial - A Estética Armorial Hoje* [Vídeo]. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Dz2DZ5Lwn3Q>

Winter, L.; Silveira, F. (2006) *Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical*. Per Musi – Revista Acadêmica de Música, 13, 63-71. Acedido em 7 de Dezembro de 2015.

Kennedy, M. (1994). *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Dom Quixote.

Kraus, M. (2001). *Rightness and Reasons in Musical Interpretation. The Interpretation of Music: philosophical essays*. Michael Kraus (ed.), New York: Clarendon, p.75-87.

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1 Manuscritos do Compositor.

ANEXO 2 Partitura do *Navio Negreiro*. Compositor: Danilo Guanais.

ANEXO 3 Atuação dos Instrumentos – Tabela.

ANEXO 4 Programa – Concerto de Estreia do *Navio Negreiro*.

ANEXO 5 Proposta de Parceria – Apresentada à classe de Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro.

ANEXO 6 Criação Artística – Relatório do processo de Construção do Vídeo. Autor: Albano Ribeiro.

ANEXO 7 *O Navio Negreiro* – Poema na íntegra. Autor: Castro Alves.

ANEXO 1 Manuscritos do Compositor.

ANEXO 2 Partitura do *Navio Negreiro*. Compositor:
Danilo Guanais.

ANEXO 3 Atuação dos Instrumentos – Tabela.

ANEXO 4 Programa – Concerto de Estreia do *Navio*
Negreiro.

ANEXO 5 Proposta de Parceria – Apresentada à
classe de Criação Artística Contemporânea da
Universidade de Aveiro.

ANEXO 6 Criação Artística - Relatório do processo de
Construção do Vídeo. Autor: Albano Ribeiro.

ANEXO 7 *O Navio Negreiro* – Poema na íntegra.

Autor: Castro Alves.